

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

Faculdade de Motricidade Humana

FORRÓ SEM FRONTEIRAS - O MOVIMENTO EM PORTUGAL

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística
- Dança

Orientador: Professor Doutor **Daniel Tércio Ramos Guimarães**

Júri:

Presidente:

Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Vogais:

Investigador Pós-Doutor Iñigo Sánchez Fuarros

Professora Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes

Joana Sarquis

Lisboa, 2013.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

Faculdade de Motricidade Humana

FORRÓ SEM FRONTEIRAS - O MOVIMENTO EM PORTUGAL

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística
– Dança

Orientador: Professor Doutor **Daniel Tércio Ramos Guimarães**

Júri:

Presidente:

Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Vogais:

Investigador Pós-Doutor Iñigo Sánchez Fuarros

Professora Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes

Joana Sarquis

Lisboa, 2013.

. AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Sandra Sarquis, ao meu irmão Gabriel Sarquis, ao tio Francisco Sarquis, ao meu pai João Messias. Estes estão sempre por perto. Também às Tias Sônia e Regina Fernandes, à Caroline, minha prima, e aos meus avós Jorge e Cecília. E a tia e amiga Vanessa Tomich.

Ao Professor Rogers Ayres. Me fez bailarina, me fez uma amante das tradições populares, me fez florescer ao mundo. E ao meu orientador Daniel Tércio. Impecável e detalhista. Um grande incentivador para que eu seja sempre uma pessoa melhor do que eu mesma a cada dia.

E agradeço também aos grandes amigos em Portugal, Rodrigo, Vera e Laércio, Maria João, Sandra Machado, Catarina Canelas, Wilson Júnior, André ET, senhor Valdemiro e senhor Amaral.

Aos amigos no Brasil e no mundo, Luana Mendonça, Rafael Soriano, André Vieira, Letícia Marroquim, Aline Carvalho, Christiane Patrícia, Vanessa Macedo, Israel Santos, Adelaida, Whitna, Alana Freitas e muito mais.

Ao Diogo dos Santos, meu marido e companheiro. E ao Murilo, meu filho, que mesmo antes de nascer, me fez sentir mais preocupada em fazer o bem e, ainda que a contribuição seja pequena, deixar um mundo melhor.

Sou grata a todos acima citados. Muito obrigada!

Mestrado em Performance Artística – Dança

Autoria: **Joana Sarquis**

Orientador: **Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães**

FORRÓ SEM FRONTEIRAS - O MOVIMENTO EM PORTUGAL

Palavras-chave: Forró; Dança; Música; Identidade; Migração; Brasil; Portugal; Eventos; Festa; Regionalismo.

RESUMO

Este trabalho propõe-se estudar o forró brasileiro e seus fluxos em Portugal. Neste sentido, serão consideradas as práticas migratórias de cidadãos brasileiros para a Europa, tendo em atenção simultaneamente os contextos brasileiro e europeu, com enfoque principal no contexto português. Temas como deslocamento, identidade e troca cultural estarão em primeiro plano. Complementarmente, este estudo considerará a origem do forró e as variantes rítmicas do respetivo fenómeno musical. Ou seja, este estudo partirá da noção do forró não apenas como forma de dança, nem tão-pouco apenas como forma musical, mas sobretudo enquanto cultura vivencial que inclui dança e música.

Um conjunto de perguntas acompanha o estudo: do Nordeste brasileiro para Portugal, como aconteceu o caminho do forró? E mais: como é o ambiente em Portugal nos dias de hoje em torno desta cultura? O que tem sido feito para a promoção do forró neste país? Com o processo de migração houve ou não transformações introduzidas na cultura do forró? Quais as razões que fazem os adeptos gostarem do forró? Este estudo, considera finalmente o forró num quadro de difusão de ritmos brasileiros, difusão que acompanha uma certa globalização de formas rítmicas e que tem tido no samba o ritmo mais divulgado e apropriado extra-fronteiras.

Mestrado em Performance Artística – Dança

Author: **Joana Sarquis**

Teacher Advisor: **Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães**

FORRÓ SEM FRONTEIRAS - O MOVIMENTO EM PORTUGAL

FORRÓ WITHOUT BORDERS – THE MOVEMENT AT PORTUGAL

Keywords: Forró; Dance; Music; Identity; Migration; Brazil; Portugal; Events; Feast; Regionalism.

ABSTRACT

This paper aims to study the Brazilian forró and its flows in Portugal. In this sense, migratory practices of Brazilian citizens to Europe will be considered in both the Brazilian and European contexts, with primary focus on the Portuguese context. Topics such as displacement, identity and cultural exchange will be in the foreground. In addition, this study will consider the origin of forró and the rhythmic variants of this musical phenomenon. In other words, the starting point for this study is the notion that forró is not only a type of dance, nor should it be considered as just another musical form, but rather an experiential culture embracing dance and music.

A set of questions permeates the study: from the Northeast of Brazil to Portugal, how was the way paved for forró? Plus, how is the environment in Portugal these days around this culture? What has been done to promote forró in this country? Has the migration process introduced any changes to the culture of forró? What are the reasons that make the fans like forró? This study eventually considers forró in a framework for dissemination of the Brazilian rhythms, following a certain globalization of rhythmic forms of which samba has been the most publicized and appropriate one outside borders.

Índice

. AGRADECIMENTOS	
. RESUMO	
. ABSTRACT	
A. INTRODUÇÃO	15
B. PROBLEMÁTICA	21
C. REVISÃO DE LITERATURA	25
D. MÉTODO DE TRABALHO (Bastidores) E ORGANIZAÇÃO DO ESTUDO	31
1. Corpo, Dança, Lugar e Identidade	35
2. O que é o Forró	51
2.1. Introdução ao que é forró	53
2.2. Etimologia	56
2.3. Ritmos do forró	58
2.3.1. Toré	58
2.3.2. Rojão	58
2.3.3. Côco de roda	59
2.3.4. Xaxado	60
2.3.5. Xote	60
2.3.6. Baião	61
2.4. História de Luiz Gonzaga	64
2.5. Instrumentalização	67
2.5.1. Viola de arame	67

2.5.2. Acordeão ou Sanfona	67
2.5.3. Zabumba	68
2.5.4. Triângulo	68
3. Tipos de forró	69
3.1. Introdução aos tipos de forró	71
3.2. Forró Pé-de-Serra	73
3.3. Forró Eletrônico	75
3.4. Forró Universitário	78
3.5. Forró Universitário x Forró Eletrônico	80
3.6. Forró Roots	81
4. Forró em Portugal e no Mundo	83
4.1. Brasileiros em Portugal	85
4.2. Imigração e relação ao gosto do tipo de forró	86
4.3. Os Europeus no Forró	88
4.4. Projetos de Forró em Portugal	89
4.5. Forró e Interdisciplinaridade	92
E. CONCLUSÃO	97
F. FONTES DE PESQUISA	101
F.a Bilbliografia	103
F.b Webgrafia	108
F.c Webvídeografia	111
F.d Outras Fontes	113

G. ANEXOS	115
Anexo 1 (Mapas do Brasil)	117
Anexo 2 (O figurino de Luiz Gonzaga)	119
Anexo 3 (Músicas citadas no trabalho)	121
Anexo 4 (Diagramas de danças)	131
Anexo 5 (Perfil do Emigrante)	133
Anexo 6 (Projetos de forró em Portugal)	137
Anexo 7 (Listas das 100 músicas da MPB)	145

A. INTRODUÇÃO

Esta dissertação é o resultado da finalização do mestrado em Performance Artística-Dança, iniciada em 2010. Tem a orientação do Professor Doutor Daniel Tércio e a denominei “Forró sem fronteiras – O movimento em Portugal.

Quando mergulhamos a estudar algo com profundidade percebemos que sabíamos pouco ou quase nada sobre aquilo em que se pesquisa. E nesta grande diversidade do saber se faz difícil selecionar o que minuciar. Eis que entra a questão do gosto. Na formação do bacharelado em Comunicação Social da autora deste estudo teve a preocupação de levar à tona, em seu trabalho de conclusão de curso, algo que fosse novo para aquele meio de colegas e docentes da universidade. Mas apesar da busca ao ineditismo, mantém-se a questão do que se gosta e, mais, do que se gosta muito. E a preocupação continua. Neste trabalho, a autora segue por esta mesma via: a de enveredar para um tema pelo qual lhe propicia bastante prazer. Depois de algumas confusões mentais e análise de logística a respeito dos interesses académicos que recaiam entre intervenção urbana ou cultura religiosa afro-brasileira em Portugal, decidiu, por fim, abordar o forró e seu contexto em Portugal. Os temas inicialmente pensados para a exploração nesta dissertação não foram à frente, primeiro por já praticar a intervenção urbana no Brasil e pela autora não sentir a vontade de explorar o tema aqui neste país. Em segundo, apesar da grande riqueza do arsenal afro-brasileiro musical e de dança, aprofundar o assunto exigiria deslocamentos que não eram financeiramente possíveis.

Então, como uma luz, estudar o forró caiu-lhe como uma luva. Uma colega que fazia o doutoramento em etnomusicologia tendo como objeto de estudo os festivais de música brasileira na Europa, inspirou-lhe a aprofundar sobre aquilo que lhe era tão óbvio: a cultura do Brasil e, em específico, o forró que alegrava muitas das suas noites em Lisboa e onde criou-se bons laços de amizade, principalmente com alguns conterrâneos brasileiros. Além do mais, a autora é oriunda da região Nordeste do Brasil (**ver anexo 1**), local onde surgiu esta música e dança. E, também, foi dançando forró e outras danças típicas desta parte o Brasil que veio à Europa em digressão junto com o Balé Folclórico de Alagoas e ao fim da turnê, soube deste mestrado, a qual, finaliza com este trabalho. Nada mais apropriado para esta ocasião.

A começar pelo título “Forró sem Fronteiras - O movimento em Portugal”. Com o uso da palavra ‘movimento’ pretendo analisar o forró, ritmo genuinamente brasileiro, ao qual, entre outros existentes, é o que mais cresce na Europa, como circuito cultural e como dança, bem como fazer o diálogo com o processo migratório de brasileiros a Portugal. Portanto, este trabalho propõe-se a estudar a origem do forró, os ritmos dentro deste fenómeno musical e principalmente o objeto de estudo: o forró brasileiro e seus fluxos em Portugal.

Este estudo tem pois como objetivo a abordagem histórica do forró, definição de conceitos relacionados ao tema, explanação dos contextos brasileiro e europeu e suas práticas, especialmente do contexto Português, e comparação entre este e o contexto brasileiro. Esta comparação procederá à análise corpórea, como a forma de dançar dos portugueses, e do público em geral, e dos aspetos sociológicos implicados nos ambientes de forró em Portugal.

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos a partir de uma visão macro para a dimensão micro. São muitas referências e na introdução citarei apenas os autores de maior relevância para este estudo. No capítulo 1. -- Corpo, Dança e Identidade -- temos como principais autores Hall (2011) que explana a respeito da globalização e da questão da identidade em meio a um mundo transculturalizado, ou seja, onde as fronteiras estão cada vez mais tênues ou, até, inexistentes; E Muniz (1999) que defende que o Nordeste é uma delimitação geográfica do Brasil e é carregada de estereótipos e mitos na construção de sua ideia.

No capítulo 2. -- O que é Forró -- abordarei as respetivas origens, e, bem assim, a diferenciação entre xote, baião, xaxado. Será este o momento para esclarecer o que vem a ser o forró, suas composições e musicalidades. Aqui falo um pouco da etimologia da palavra forró e de como este termo é abrangente, por exemplo, uma das significações é uma festa com vários ritmos. Pode ser considerado forró uma infinidade de ritmos como côco, quadrilha, xote, embolada, etc.

No terceiro capítulo -- Tipos de Forró -- abordo cada tipo de forró e o porquê de suas separações. Silva (2003) é referência base nesta parte deste estudo. O autor revela diferenças entre as nomeações dentro do contexto, como forró tradicional, forró universitário e forró eletrónico. Sobressai, também, neste quesito,

Alfonsoni (2010) que caminha por vários ambientes de forró. A autora faz uma análise do discurso em torno das opiniões dos públicos do forró e discorre sobre o que pensam os forrozeiros *pop* sobre o forró universitário e vice e versa.

Esta diferenciação me leva a uma nostalgia. Por muitos anos dancei no Balé Folclórico de Alagoas e sempre foi presente esta discussão. Pensar em folclore é pensar em tradicional. No momento em que se faz uma releitura das raízes, a tendência é posicionar o “novo” como uma espécie de morte do “antigo”. Ora, as raízes são importantes para conhecermos nossas identidades, porém ao longo de nossas vidas acumulamos e somos transformados por informações de todos os lados, seja do núcleo familiar, da escola, do trabalho, da rua, estabelecimentos comerciais e da mídia. É natural que o forró, com seus primórdios datados por volta da década de 20, ao longo dos anos se transformasse e ganhasse novos e diferentes adeptos. Porém observa-se um processo cíclico: o Balé Folclórico de Alagoas se alimenta do tradicional em uma espécie de *pot-pourri*, porém com uma diferente roupagem das manifestações folclóricas. Este grupo faz com que os tradicionalistas repensem sobre seus trabalhos e passem a usar artigos mais atrativos para o público como acessórios mais coloridos e alterem a qualidade da própria musicalidade.

Com o forró não é diferente. Atualmente, enquanto estilo musical, o forró presencia uma outra nomenclatura que faz menção à batida do tradicional, porém acrescida de alguns instrumentos elétricos, como acontece com o forró estilizado ou o forró universitário. Como se deduz do próprio nome, o público é majoritariamente universitário. Alguns teóricos defendem que esta nova variante dentro do forró acaba sendo excludente, pois foi uma criação de adeptos ao forró oriundos da classe econômica mais favorecida e é tocado e dançado por gente de mesmo nível social. Em Portugal, esta categoria é a que mais impera e o público igualmente condiz com a nomeação deste estilo de música. Nas entrevistas com protagonistas do forró em Portugal esta questão vem muito à tona com pessoas com aversão ao forró estilizado, enquanto há outras mais recetivas.

O Capítulo 4 – Forró em Portugal e no Mundo -- nos direciona ao contexto português e europeu. Chego, finalmente, na problemática desde estudo: Como o

forró chegou a Portugal? Como um ritmo chega a um lugar trazido pelos seus adeptos, nada mais justo do que rever também a trajetória desses adeptos. Neste capítulo, faço também um mapeamento dos projetos de forró que acontecem em Portugal e também na Europa e comparo com os do Brasil. Nesta parte do trabalho, utilizo mais as referências extraídas de algumas entrevistas com personagens do universo do forró em Portugal.

E por fim, o quinto capítulo – Forró e Interdisciplinaridade -- é o diálogo como Inserção do forró em listas musicais no Brasil; possíveis influências musicais no forró; Influência da media na música brasileira; comparação do forró com o samba; cenas musicais periféricas; regravação de outros ritmos em forró e o ato de dançar forró em outros ritmos.

Procuramos argumentos de estar junto das pessoas. E temos mesmo que tê-los por qualquer motivo. Pode ser o futebol, a dança, a cozinha, o filho que está por nascer. Descobrir pequenas coisas com as quais nos identificamos no outro. Só o fato de estar perto alivia 50% dos nossos problemas. Desabafos, confissões, puxões de orelhas, por vezes afastamento, mas sempre o desejo de estar junto. Como cada um tem sua faceta individual, vivemos diferentes personagens de nós mesmos. O Forró vive a função de aproximar as pessoas, de trocar calor, de unir para uma prosa ao pé do ouvido.

Esta pesquisa procederá à recolha de dados com fundamentação bibliográfica, embora exista pouca sobre o tema proposto, além do uso de recursos audiovisuais como entrevistas e filmagens em torno do forró e dos personagens que o protagonizam, principalmente em Portugal.

Quem sabe, talvez este trabalho desperte no leitor um interesse que o leve a conhecer e a querer experimentar este ritmo que faz os corações baterem mais felizes.

B. PROBLEMÁTICA

Do nordeste brasileiro a Portugal, como aconteceu o caminho do forró?

Este estudo é uma análise dos percursos dos forrozeiros brasileiros para Portugal, da difusão do forró e como é o ambiente em torno desta cultura em território português.

O forró é um gênero musical brasileiro surgido no interior do Nordeste do Brasil, que tem como enfoque inicial a vida do sertanejo (habitante do sertão¹), suas mazelas por falta de chuva, as histórias desta vida. Engloba dentro deste tipo de música outras manifestações culturais da região, que compõem a musicalidade deste ritmo tão peculiar.

A autora deste estudo é oriunda do estado de Alagoas. Este estado fica no centro da região Nordeste (**ver anexo 1**) e abrange três das quatro sub-regiões climáticas do Nordeste brasileiro: o sertão, o agreste e a Zona da Mata². Do que tenho mais lembranças de ouvir e dançar em toda a minha vida é o forró. O forró é a música do meu povo, da minha gente. Esta tese de mestrado é a finalização da pós-graduação *stricto sensu* em Performance Artística – Dança, pela Universidade Técnica de Lisboa (UTL). Dentre alguns temas que transitaram na mente como possibilidade de estudo, este surgiu como uma lâmpada que se acende na escuridão: porque não aproveitar para estudar algo que é do meu caminho de vida, que acontece de forma tão intensa em Lisboa e que preenche significativos momentos dentre as minhas atividades na capital portuguesa? E assim, fazer diferente só se eu quisesse me complicar mais. Se estudar algo que acredito ser do meu conhecimento já é difícil, aprofundar-se em outro tema por pura curiosidade é deveras muito mais.

1. O Nordeste é dividido em sub-regiões de acordo com o clima e a vegetação. Este é a maior das sub-regiões com um clima seco e árido, semelhante ao deserto. Chove apenas três meses ao ano e, ainda assim, com um nível pluviométrico muito baixo. Os habitantes desta sub-região são os chamados sertanejos. Devido à seca e, em consequência, à falta de alimentos, é muito comum a migração para outras partes do país. Sertanejo também é um ritmo musical típico da região centro-oeste do Brasil, uma mistura de música caipira (som de violas) e música *country de norte america* e, hoje em dia, é possível ouvir uma nova classificação deste estilo de música que é o sertanejo universitário, voltado para a classe média, principalmente estudantes universitários. (**ver anexos 1 e 2**)

2. Assim como o sertão, a zona da mata é outra sub-região do Nordeste, mais precisamente a região litorânea que vai de Rio Grande do Norte até o fim da Bahia. Tem este nome pela vegetação nativa predominante, que já está quase toda extinta, a Mata Atlântica. É a zona mais urbanizada e agrega seis capitais das nove do Nordeste. Próximo ao agreste (zona que fica entre a zona da mata e o sertão), em Alagoas, quase na divisa com Pernambuco, há uma importante zona histórica que é o Quilombo dos Palmares. Este foi cenário de muitas lutas de negros fugidos da escravidão e onde surgiram muitas manifestações folclóricas como o maracatú e o côco de roda.

Por conta das diversas influências, o forró nos convida a bailar as danças que nos são próprias, quase inatas. O ser que se desloca carrega consigo todo o seu arsenal cultural e aonde quer que vá, troca conhecimentos, absorve novas linguagens e recondiciona as suas próprias tradições, já que o ato de migrar faz parte da natureza humana.

Problema: Este trabalho propõe-se a estudar a origem do forró e os ritmos dentro deste fenómeno musical. O problema que orienta a investigação é o seguinte: como se deu o processo de migração do forró do Nordeste brasileiro para o resto do país e depois para a Europa, nomeadamente para Portugal? Complementarmente, outra questão acompanha a anterior: como é que o forró é hoje integrado no ambiente sócio-cultural português?

C. REVISÃO DE LITERATURA

A seguir, no título desta dissertação 'Forró sem fronteiras - o movimento em Portugal' podemos destacar as palavras-chave 'forró', 'fronteiras' (imigração) e 'Portugal' (foco de mundialização do regionalismo). Esta dissertação, portanto, segue o raciocínio destas palavras. Então, ao estudar o movimento do forró em Portugal, imediatamente reporto-me ao processo migratório dos brasileiros para Portugal comparado com o dos Nordestinos do Brasil para o Sudeste brasileiro. Pois, se o próprio brasileiro é o resultado de vagas de imigração, o forró é por assim dizer a musicalidade deste movimento.

Assim, ao falarmos de imigração devemos lembrar que, para além dos adventos da tecnologia que presenciamos na atualidade, o ato de transitar de um lugar para o outro e de trocar aspetos culturais, como a linguagem, acessórios e costumes, torna-se a primeira respiração de globalização. No capítulo 1 desta dissertação, ao qual chamo de 'Corpo, Dança e Identidade', temos Hall (2011) que nos fornece a base para esta discussão a respeito da identidade, em meio à globalização e do totalitarismo na cultura em geral em detrimento da cultura popular. Uma ideia que podemos extrair deste autor é , por exemplo, a presença da globalização nos grandes centros urbanos; muitas vezes é mais fácil encontrar comida típica indiana em Nova Iorque do que em Nova Deli. Com o forró, notamos um fenómeno semelhante: é mais fácil, atualmente, encontrar forró tradicional nos grandes polos, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, do que encontrar o ritmo num estado do Nordeste. Para dançar ou ouvir o forró nessa região isso, ou se interioriza ou se busca pelas periferias das cidades. Salles (2010) em um artigo sobre a feira de São Cristóvão, um reduto nordestino no Rio de Janeiro, é um exemplo forte deste ocorrido, mas o citarei no capítulo 2. Observa-se, também, que o discurso de Hall dialoga com o debate proposto pelo jornalista Arbex Júnior (2000) com Octávio Ianni, Hermano Penna e Lobão numa revista de carácter socialista do Brasil, *Caros Amigos*. O sociólogo, o cineasta e o cantor debatem a respeito dos efeitos da globalização e do totalitarismo na cultura. Falam de identidade nacional e da produção artística mundial e brasileira. Argumentam também sobre o conceito de cultura popular. O jornalista usa um trocadilho jocoso no título da matéria: "*Globalitarismo*" e *Cultura*.

Pode-se dizer que não existe, assim, uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Em Oliven (1986), o lema agir localmente e pensar globalmente não se aplica, mas sim o contrário: pensar localmente e agir globalmente. Oliven retrata a importância de refletir sobre o micro para depois partimos para a dimensão macro. Como no caso do Brasil, que não é só um país continental mas sim a soma de suas diversas regiões. Logo, os pormenores de cada região somados formam um país muito maior e muito mais complexo do que o que se conhece e, principalmente, do que se mostra pela grande mídia. Estudar o Nordeste do Brasil, é analisar onde tudo começou e a síntese da história desta nação. O ator Matheus Nachtergaele, Júlio Medaglia - regente de renome internacional - e o músico Tom Zé em entrevistas em diferentes edições da revista *Caros Amigos*, também falam sobre cultura e a influência da cultura popular sobre o brasileiros.

E pensar em forró é imediatamente associá-lo à região Nordeste, que é uma delimitação geográfica e imaginária do Brasil carregada de estereótipos e mitos como orienta Muniz (1999). Dentre os ritmos inseridos no forró, o baião é "representante do sertão", mas feito no Rio "por Nordestinos de camadas populares migrados para o sul" que se integravam na indústria cultural. Em Andrade (1976), – embora a publicação seja de 1976, o livro foi escrito em 1936, data anterior ao início da história do forró com este nome e indelévelmente ligado à história de Luiz Gonzaga.-- Gonzaga é um ícone do Nordeste e divisor de águas no forró. O livro também é anterior à implantação das estradas de ferro no Brasil³, mas a obra aborda conceitos importantes a respeito da música e musicalidade brasileira como o ritmo, forma, instrumentalização. Tais conceitos podem-se relacionar também com o forró.

O forró, para além de ser a música do nordestino, é a música do povo brasileiro. Sua musicalidade por si só é a mistura de todos os povos do Brasil. A sanfona,

3. A primeira estrada de ferro do Brasil foi implantada no Rio de Janeiro em 1854, mas só tinha 14km. Foi um marco simbólico mais pelo pioneirismo. Porém, a segunda estrada de ferro implantada na cidade do Recife, com início em 1858 e término em 1862, foi considerada mais importante do que a primeira. Esta iniciou com 31 km e reuniu trabalhadores num misto de brasileiros e ingleses. Eis que nas festas, na porta de entrada colocavam escrito a expressão 'for all', que mais tarde viria a ser lido como 'forró'. Há outra versão para a origem da palavra, a partir de 'forrobodó', citada em outro momento deste estudo.

prima-irmã do acordeão Português, a zabumba africana, o triângulo, originário do exército português e o pife do índio (que nem sempre aparece) tocados por toda esta gente são os instrumentos básicos desta musicalidade.

As rádios desde sempre foram o meio de maior difusão. Através das ondas de rádio, Gonzaga consegue uma penetração da música nordestina entre as camadas médias cariocas⁴. Lopes (2009) analisa um programa de rádio em Pernambuco, estado de nascença de Luiz Gonzaga, que tem como mote a difusão do forró “tradicional” com músicas, entrevistas com representantes desta categoria e contação de “causos”⁵. O artista Luiz Gonzaga é de tamanha importância que o dia 13 de dezembro foi institucionalizado como dia nacional do forró, por ser a data de nascimento daquele forrozeiro.

Por conta deste multibrasileirismo e destas andanças culturais, criou-se no forró vários estilos com nomenclaturas que se associam à tradicionalidade do forró, como o forró tradicional ou pé-de-serra⁶ ou fazem referência ao público, como no caso do forró universitário, formado por estudantes de universidades, tanto o público como os artistas. E, por fim, em relação à popularidade, como no caso do forró *pop* ou forró eletrônico (acréscimo de instrumentos eletrônicos como guitarra, e contra baixo). Silva (2003) trata da história do forró, bem como as diferenças entre as nomeações dentro deste contexto, como forró tradicional, forró universitário e forró eletrônico. Alfonsoni (2010) caminha por diferentes ambientes de forró e analisa discursos e opiniões de um estilo sobre o outro, do forró universitário sobre o forró eletrônico e vice e versa. Sua peregrinação na pesquisa se deu em casas de bailes de forró em São Paulo, na Vila de Itaúnas no Espírito Santo e na cidade de Caruaru, no interior de Pernambuco. Já Feitosa (2008) propõe, a partir de uma revisão da literatura crítica sobre o forró, discutir a emergência do forró *pop* como categoria articuladora de novas relações de

4. Carioca é aquele que é conhecido quem nasce no Rio de Janeiro. O Brasil tem alguns nomes curiosos para alguns gentílicos, como por exemplo, soteropolitano para quem nasce na cidade Salvador, capital da Bahia, Potiguar para quem nasce no estado do Rio Grande do Norte e Barriga Verde para os nascidos no estado de Santa Catarina.

5. Segundo Silva (2009), causo define-se como uma história (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada, com objetivo lúdico. Muitas vezes apresentam-se com rimas, trabalhando, assim, a sonoridade das palavras. São conhecidos também como causos populares e já fazem parte do folclore brasileiro.

6. Forró-pé-de-serra é um tipo de forró que ganhou este nome porque outrora era realizado, segundo a expressão portuguesa, ao pé de uma serra. Hoje é como é chamado o forró tradicional com a configuração musical de trio de sanfona, zabumba e triângulo.

identidades, sociabilidades e referenciais de consumo nas cultura do Ceará. **(ver anexo 1)**

Outros autores que encontraremos ao longo deste estudo são Morin (2000), que sugere que a sustentabilidade do desenvolvimento da sociedade brasileira só é possível com o reerguimento e enaltecimento das pequenas civilizações (internas), das nações, terras, culturas e dos saberes indígenas. Encontraremos também Jeudy (2002) toma o corpo como obra viva, escultura móvel de toda uma cultura. E para finalizar, Caillois (1970) que nos dá o conceito de festa e Castelo-Banco (1996) que apresenta uma perspectiva portuguesa na musicalidade brasileira.

D. MÉTODO DE TRABALHO (BASTIDORES)

Por conta da dificuldade causada pela escassez bibliográfica relativa ao tema proposto, o trabalho de campo se deu anterior e paralelo à imersão nos estudos teóricos, com a observação e vivência em ambientes forrozeiros. Utilizou-se gravador eletrônico para entrevistar os protagonistas envolvidos no movimento de forró em Portugal, objeto de estudo desta dissertação. As entrevistas foram informais, com um questionário preestabelecido mas sem segui-lo à risca. As entrevistas tiveram entre si, intervalos diferentes de realização. Em uma conversa num café, por exemplo, deixei que os entrevistados conduzissem o final das entrevistas de acordo com as suas colocações. Para que as entrevistas ocorressem, precisou-se o afastamento do ambiente mais próximo do forró. Pois, posso afirmar, a limitação do ouvido humano, e de instrumentos normais de gravação, diante do alto volume das cantorias e instrumentos e do ruído do público a dançar. Ou se marcava um encontro com os informantes em lugares próximos às suas residências ou próximo, antes ou depois, de algum evento de forró, como aulas e noite de show de algum artista. Foi assim, por exemplo, com o Rogerinho⁷ do Acordeão que vive no Porto. Numa noite de apresentação em Lisboa, encontrei-me com ele horas antes do seu concerto para realização da entrevista.

Utilizei uma estrutura de entrevista informal para a maioria dos meus informantes. Diálogos sobre forró, música, público, identidade e suas percepções sobre o nacional e o local, mas algumas entrevistas tenderam mais para a configuração pergunta e resposta.

Em quase todas as entrevistas comecei questionando meus informantes sobre suas histórias pessoais em relação ao forró. Além de dar uma ideia sobre suas origens, e do porquê ao gosto do forró, também ajudou a deixar os entrevistados mais à vontade.

O estudo bibliográfico se deu a partir do tema central: o forró, ampliando-se o conhecimento para as áreas mais abrangentes como os conceitos de cultura, identidade e antropologia.

7. Entrevista realizada em Lisboa, dezembro de 2011.

1. Corpo, Dança, Lugar e Identidade

Este capítulo tem o título de 'Corpo, lugar e identidade'. Será a introdução de todo este estudo, pois se falamos em forró e se o especificamos no contexto de Portugal, não poderíamos deixar de abordar sobre cultura, sobre o corpo inserido em uma cultura e também sobre processos de globalização e interconexão cultural.

A começar, o substantivo corpo de acordo com a etimologia vem do latim *corpus - corporis*, de onde derivam, por exemplo, *corpulência* e *incorporar*. Segundo Houaiss⁸, corpo na perspectiva da anatomia é a configuração da espécie humana, o conjunto formado por cabeça, tronco e membros ou a substância, a matéria, tudo o que ocupa lugar; tudo o que tem existência física e extensão no espaço.

O corpo para demonstrar vida precisa de movimento. Mesmo nas estátuas inanimadas, nas representações pictóricas ou em uma pessoa limitada de suas capacidades motoras se faz necessário suscitar movimento nem que seja num piscar de olhos ou na respiração. É preciso movimento para expressar, para não sofrer, para não enlouquecer e para não morrer em vida. No anseio de superação, exploramos e ampliamos as possibilidades do corpo humano em movimento.

Então, a vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. Logo, a dança seria o ápice do movimentar-se. Desde os primórdios da humanidade a dança é usada para a guerra, para a caça, para a sedução, para as divindades ou mesmo só para dançar. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia no tempo e no espaço.

Com a base de dança como movimento ritmado no tempo e no espaço, adentraremos na lógica da globalização, onde este raciocínio espaço/temporal está cada vez mais fundido e causa-nos confusão a respeito da nossa própria identidade. Como está tudo tão imbricado, a dança, parte da cultura, agrega elementos de várias partes do globo, seja pelos movimentos, seja pela musicalidade, seja pelos adereços, enfim, por todos os seus componentes.

É certo que o corpo recebe influências geográficas e culturais. A cada lugar apresenta as suas formas. O clima, a hidrografia, localização, costumes, crenças,

8. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (CD-ROM)

tradições, músicas, danças, alimentação, artefactos e utensílios ou dispositivos tecnológicos, enfim, tudo com o que se se convive interfere na constituição corpórea individual e de todo um grupo específico.

O princípio universal de um reconhecimento de “todas” as culturas se sustenta na referência à soberania do corpo. Se há cultura, é o corpo que a exprime [...]. Não é mais a estranheza do corpo do outro que fascina, mas o fato de se estar diante de um corpo representativo de uma cultura. Aceitar o outro é saber apreciar a sua cultura por meio das expressões singulares do seu corpo. (Jeudy, 2002, p. 76)

Não são só a forma e o desenho do corpo refletem os traços culturais. Ações e práticas do dia-a-dia como copular, caminhar, estudar, também são fotografadas no corpo de uma cultura. Sobre o corpo é que se trabalha a construção da subjetividade. O que conhecemos sobre ele, órgãos, processos, fluidos e fluxos é o que aprendemos ao longo da vida, pela cultura e técnica particular. É uma linha tênue que separa o corpo do natural ao social. Pode-se tomar como exemplo a questão da gestualidade. Esta segue um código secreto e complicado, não escrito, que, mesmo se não for conhecido formalmente, é entendido. Um outro exemplo é a tentativa de entender o corpo que ama. Este obedece a um código que membros de uma mesma cultura compartilham. Podemos citar também o caso de pessoas oriundas de um determinado lugar, que vão morar noutro. Mesmo comunicando-se numa outra língua que não seja a sua materna, apesar das influências externas, mantém-se suas linguagens corporais, fruto de sua origem e todo aprendizado anterior.

Nesta reflexão, para a antropologia, o estudo da cultura diz respeito à investigação de todas as manifestações humanas, como o modo de vida e as crenças que são características de cada sociedade, levando em consideração ainda as particularidades de cada segmento social. Além de estabelecer padrões sociais em um dado tempo ou espaço e, uma vez que a cultura possui sua dinâmica própria, hábitos, costumes sociais são transformados dentro e em um processo histórico. Novas práticas culturais, muitas vezes rejeitadas pelas antigas gerações, mas aceitas pelos mais jovens podem ser incorporadas; outras, abandonadas.

A tradição é, pois, um meio de perpetuar as experiências das gerações, atualizando experiências passadas em qualquer tempo passado, presente ou futuro. Aqui podemos especificar a respeito da cultura popular. O problema dos critérios de classificação do que é cultura popular ou não, é que estes critérios são ditados pela classe dominante. Seja como for, a cultura popular e tradicional pode ser um dos vetores de transformação social.

Cultura não é uma coisa que derrete como gelo. Tenho inclusive um filme, um projeto de filme, que se chama *Reerguer a Nação*. É uma história de uns índios que encontrei no raso da Catarina, na Bahia, os índios pancarares. É uma região sem água, o chamado “Saara Baiano”. Os cangaceiros⁹ se refugiavam ali, e desde Canudos o povo fugia pelo raso da Catarina. Os brancos tentaram aculturar os índios pancarares desde a época dos jesuítas, mas lá estavam eles, quer dizer, você não transforma um pancarare em brasileiro de jeito nenhum. Esse pancarare um dia resolveram inventar um conceito sofisticadíssimo, e disseram: “Vamos reerguer a nação”. Eles perderam a sua língua, os grandes pajés, e ficaram um povo sem a língua, e foram atacados por fazendeiros locais. Como resistência, começaram a reerguer a nação, chegaram ao ponto de contratar pajés próximos à cultura deles para ensinar de novo as danças, os cultos. É possível resistir. Por isso, acho que existe um desafio cultural colocado pelas novas tecnologias. (Penna, 2000¹⁰)

Esta resistência das antigas gerações às novas práticas culturais se dá pela falta de discernimento de que a perpetuação da cultura é criar o repensar sobre a própria história e conseguir separar o que pode ser útil e o que é desnecessário. Na falta desta consciência cultural estamos sujeitos à degradação da natureza, ao desrespeito aos outros, à violência sem fim. Não por que o indivíduo seja mal ou qualquer definição aproximada; na verdade, é a ignorância que torna o sujeito alheio às questões universais.

9. Cangaceiros eram os combatentes do cangaço, que foi uma luta política na região do sertão em busca dos direitos da população como alimentação, empregos e cidadania. O cangaceiro mais famoso da história foi Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, o qual teve sua atuação em meados do século XIX. Muitas de suas armas eram roubadas da polícia e Lampião era considerado o Robin Hood do sertão, por roubar dos ricos e doar aos pobres. O cangaço findou-se com a decisão do presidente da república, na época, Getúlio Vargas, que decretou o fim de qualquer coisa que fosse considerada desordem para a nação. Lampião, sua esposa Maria Bonita e mais nove cangaceiros caíram numa emboscada da polícia e foram mortos e degolados. Suas cabeças foram embebidas em cachaça e cal para se conservarem e, empilhadas, tornaram-se durante algum tempo, monumento de visitação pública.

10. Hermano Pena em debate na matéria '*Globalitarismo e Cultura*' in Caros Amigos, maio, 2000.

As pequenas civilizações com linguagem, sabedoria e cultura próprias estão ameaçadas porque são pequenas e falta-lhes o poder para se defenderem. A sua proteção hoje é muito difícil. A proteção não consiste em se fazer reservas – na concepção de zoo. Proteção não é apenas integrar, porque isso também significa desintegração das culturas. Por essa razão, mais do que a ajuda do exterior, a proteção está na tomada de consciência das próprias populações e em sua capacidade de federar-se. (Morin, 2000, p.25)

Ao mesmo tempo em que notamos uma espécie de homogeneização da cultura em meio à globalização, percebemos também um nivelamento das classes sociais à medida que as informações e educação são disponibilizadas para todos (ainda que num ritmo desigual). A cultura transcende a dimensão social e leva a perceber desigualdades sociais bem caracterizadas e definidas. Se presenciamos violência é por uma desconsciência da cultura. Esta torna-se a arma para combater a violência, a pobreza e a desigualdade. A cultura aliada à educação. A educação isolada não basta. Pode-se educar o rebanho, mas a cultura é crítica, é polêmica, é libertadora.

Mas o que nos define como seres culturais? Quando dizemos quem somos, em primeiro lugar, nos colocamos nativos de uma região, de um país. E esta natividade também é percebida no corpo de quem se apresenta. Os traços físicos, os símbolos e representações que carrega e a língua que fala, são tradutores desta identidade. Falar uma língua não significa apenas a expressão de pensamentos, é também ativar valores que estão embutidos na língua e nos sistemas culturais. Para Hall (2011) “os significados não são fixos, as palavras são multimoduladas e carregam uma gama de significados suplementares sobre os quais temos pouco ou nenhum controle e que anularão a tentativa de criação de mundos estáveis” (pp. 40 e 43). Podemos arriscar, desta identidade que envolve todos estes aspetos citados anteriormente como identidade nacional. Três conceitos são importantes para a constituição da cultura nacional como identidade imaginada: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança (Hall, 2011, p. 58).

A narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma

série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, nos olhos de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (Hall, 2011, p.52)

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais e generalizar uma língua única como meio dominante, senão único, de comunicação em toda nação. Além de criar uma cultura homogênea e manter instituições culturais nacionais, formou-se um sistema de educação nacional. Também assim a cultura nacional, com uma única língua e padrões educacionais, tornou-se um dispositivo para a industrialização. (Hall, 2011, p. 50).

Em resumo da narrativa da nação para o Brasil, Mário de Andrade, por volta de 1922, no movimento modernista, um forte movimento cultural pela afirmação da brasilidade, defendeu que o Brasil, pelas diversas etnias que o define, tinha o problema de ter que ser alguma coisa e, neste caso, só podia ser nacional. Assim, ser universal porque se é nacional, o coeficiente brasileiro como riqueza universal. O primeiro tema central do manifesto modernista era a necessidade de organizar o Brasil. Esta era uma preocupação constante, já que o país, desde sempre esteve sujeito às influências, quase sempre, maléficas de modelos estrangeiros impostos, não se considerando a peculiaridade do país e sua diversidade física e social (Oliveira, 1986). O Brasil tomou forma em meio à intensa mistura de diversas etnias e povos e onde um bombardeio enorme de referências culturais estrangeiras coexiste com problemas básicos de distribuição de renda e educação. A questão de auto-descoberta implica num processo de reconhecimento, valorização e aceitação de elementos básicos como seu aspecto físico, modo de falar, de vestir, andar, dançar, cantar, tocar, viver.

Em confluência ao pensamento de nacionalismo de cultura universalista e regional temos Júlio Medaglia, um maestro de referência no Brasil em depoimento na revista *Caros Amigos*:

A minha esperança é que exista alguma chama, de algum valor, palpitando nas pessoas e sobrevivamos a esse massacre cultural via satélite. Mas eu queria colocar uma coisa a propósito do nacionalismo: precisa ser muito cuidadoso, pois não sou um nacionalóide, não acho que o Brasil deva ficar cantando o subdesenvolvimento. Não temos que fazer uma cultura subdesenvolvida porque é um país subdesenvolvido. A minha opinião é que tem que ter uma cultura universalista da cultura regional. A diferença entre o Villa-Lobos¹¹ e uma porção de outros compositores nossos – e o Villa-Lobos é um dos músicos mais executados no mundo inteiro – é que ele tem uma visão crítica da cultura brasileira, e a partir da cultura brasileira uma visão crítica do *know-how* composicional europeu. Dessa polêmica que ele criou é que surgiu uma terceira realidade absolutamente genial, criativa, original. Quer dizer, não acho que o provincianismo é a solução. Mas também não o oposto. A doença da globalização é, exatamente, padronizar as coisas para passar por cima, como um trator, sobre as manifestações regionais. (Medaglia, 2002¹²)

Na mesma linha de raciocínio, porém diferindo um pouco, em 1926 Gilberto Freyre cria o ‘manifesto regionalista’. Trata-se de um movimento que não exalta o Brasil para o exterior, mas o Brasil para o Brasil preservando não só a tradição em geral, mas especificamente a região Nordeste (**ver anexo 1**). Este manifesto desenvolve a defesa da região como unidade de organização nacional e a conservação de valores regionais e tradicionais como a culinária o artesanato, a produção literária, sua história, sua cultura. Nesta articulação inter-regional há uma preocupação em como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional. O ser brasileiro, no entanto, implica que, além de ter uma postura corporal nacional, se faz mais do que necessário adquirir uma atitude regional. Já que o Brasil é um país de dimensão continental e não é só samba, mulheres seminuas e futebol, como é apresentado para o exterior, com ênfase (e muito exagero) na cidade do Rio de Janeiro. Segundo os dizeres de Freyre:

Uma região pode ser politicamente menos do que uma nação. Mas vitalmente, e culturalmente é mais do que uma nação; é mais fundamental

11. Embora fosse um compositor erudito, Villa-Lobos utilizava-se de sonoridades inspiradas na musicalidade do Brasil. Era, sobretudo, um pesquisador de caráter nacionalista. É um dos compositores brasileiros mais executado no mundo.

12. Entrevista com Júlio Medaglia in Caros Amigos, outubro, 2002.

que a nação, como condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana. (Freyre, 1947, APUD Oliven, 1986)

Ao especificar a região Nordeste, esta foi institucionalizada em 1919 por iniciativa da Inspetoria de Obras contra a Seca. Geográfica e historicamente, no entanto, o Nordeste foi a região que, na época da colonização, abrigou o poder graças à hegemonia econômica açucareira. A perda de posição e poder, agravada com o discurso da seca e sua “indústria”, influenciou a migração das inteligências intelectuais e o êxodo rural. Esta saída/fuga forma uma memória de saudade coletiva que evoca as glórias do passado e contribui para a construção de um discurso de um Nordeste desértico, distante, passível e necessitado de civilização. As regiões do Brasil no final do século XIX e início do século vinte, se limitavam a norte e sul. Essa oposição se populariza também em tradição e modernidade, mundo rural e mundo urbano, periferia e centro, assim as oposições são apontadas como fatores que constroem tanto o discurso de Nordeste, como o de identidade. O artista Luiz Gonzaga foi um dos grandes divulgadores do Nordeste como o espaço da saudade.

Os nordestinos são na verdade os primeiros bandeirantes e, porque ficaram insulados naquela região, sem comunicação, acabaram se tornando os paulistas que mais puros se conservaram. Quer dizer, nós somos a fina flor da Paulicéia. [...] o Sertanejo, é obsessivamente um cientista de coração, interessado e especulador. Um povo que lê, um povo alfabetizado, que sabe escrever não tem medo de perder sua cultura. Escreve livros, bota nas bibliotecas e vai ver novelas. Não se preocupa com nada, está tudo ali escrito. O sertanejo é diferente, e é esse tipo de analfabeto que eu sou e que *Os Sertões*¹³ me mostrou que era o que eu devia continuar a ser. O sertanejo tem falar cultura, dançar cultura, cantar cultura, fazer *pentimento* dos conhecimentos esotéricos na paisagem das caatingas, num constante esforço para não perder a cultura de seus avós, que ele ama mas não tem como registrar. Essa cultura é muito diferente da nossa, é um processo de estruturação e lógica que não conhece Descartes e Aristóteles e que não está fundado na palavra escrita. É esse tipo de analfabeto que continuo sendo. (Tom Zé, 1999¹⁴)

13. Romance brasileiro de Euclides da Cunha, publicado em 1902. É considerado uma obra pré-modernista.

14. Entrevista com Tom Zé in Caros Amigos, outubro de 1999.

Muniz (1999) posiciona o Nordeste de Luiz Gonzaga como saudoso, mas também como um nordeste atrasado, com o imaginário onde as pessoas não são civilizadas, os ricos andam sobre animais e os pobres andam a pé. E os próprios nordestinos reforçam e continuam vinculando imagens como da pobreza, do subdesenvolvimento, da miséria e da seca. Ainda que mais de 70% da população desta região do Brasil viva em cidades, o imaginário sobre o Nordeste é predominantemente rural. As principais festas são aquelas que remetem ao rural como o São João, mas os lugares mais famosos desta comemoração são absolutamente urbanos e, de certo modo, até cosmopolitas. O jegue¹⁵ e a sandália de arrasto, animal e objeto associado ao Nordeste, é a moto e a sandália *raider*, acrescidas do boné do time Norte-Americano de hoje em dia. E até o artesanato é praticamente industrial. Há em volta do Nordeste, além deste imaginário para a miséria, um enorme preconceito contra o nordestino. Um exemplo notável foi a reação de parte dos brasileiros em relação as eleições em que Luiz Inácio da Silva, o Lula, tornou-se presidente do país, em 2002.

Acho que durante muito tempo as pessoas não elegeram o Lula por ojeriza ao tipo brasileiro. Essa coisa herdada de que existiria um tipo mais nobre, essa discussão racial que vem desde Aristóteles, essa coisa dos tipo de homem, das qualidades de homem, essa coisa arraigada... E acho que agora já é possível a gente olhar para um homem mestiço, cabloco, mameluco, e achá-lo interessante, possível. Acho que isso vem se dando nessa última década. (Nachtergaele, 2003¹⁶)

Apesar do imaginário de miséria e do preconceito ao tipo nordestino, não se pode negar o costume e a fama dos nordestinos nos grandes centros do Brasil e também como são fortemente conectados à sua terra natal. Hall (2011), faz referência a Salman Rushdie, quando chama de “‘tradução’ (transferir, transportar entre fronteiras) o ato que descreve a imigração de pessoas com fortes vínculos com a terra natal e suas tradições, mas que são obrigadas a negociar com a nova cultura em que vivem, sem serem simplesmente assimiladas por elas e nem perder por completo as suas identidades” (p. 88). Mas o que faz as pessoas mudarem, se deslocarem?

15. Jegue é como é conhecido o asno no Nordeste. Animal de carga rural da mesma família dos cavalos.

16. Entrevista com Matheus Nachtergaele, in Caros Amigos, out-2003.

O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração “não planejada” da história recente. Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento económico e por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias de regimes políticos, pela dívida externa acumulada de seus governos para com os bancos ocidentais, as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na “mensagem” do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e de onde as chances de sobrevivência são maiores. Na era das comunicações globais, o Ocidente está situado apenas à distância de uma passagem aérea. (Hall, 2011, pp. 81-82)

O deslocamento também é positivo no sentido de abrir novas possibilidades de novas articulações, mesmo que desintegre identidades estáveis do passado. Bom para quem migra, como também enriquecedor para quem recebe o migrante. O processo de migração permite e permeabiliza o conhecimento e assimilação de outras culturas. Neste processo de interconexão de uma parte a outra do globo, todo o resto do planeta é afetado de algum modo, com transformações sociais. No caso, do Brasil, dos Nordestinos, por exemplo, podemos pensar que a necessidade de migração para o sul também embute em si mesma a necessidade de afirmação do tradicional. Cada imigrante traz consigo, para a nova vida, parte da realidade que ficou para trás. Já que em suas terras de origem, a falta até de condições básicas, como alimentação, educação, saúde, entre outros, não lhes permite viver as próprias tradições. Utiliza-se, assim, as condições da nova terra para o resgate do tradicional.

Arbex Júnior fala da instalação de uma mídia oligopolizada e se questiona como fica a cultura neste mundo “interconectado”:

A instalação de uma mídia planetária cada vez mais poderosa é uma das características centrais da “globalização”, ou, como prefere o professor Milton Santos, do “globalitarismo” (globalização + totalitarismo). A existência dessa mídia oligopolizada, que concentra em suas mãos cada vez mais poder, coloca uma interrogação central: como fica a questão da cultura no mundo “interconectado”, tanto no que diz respeito à propriedade

de autoria de determinado produto cultural quanto ao aspecto hegemônico exercido pelas grandes corporações de mídia? Em que medida existe o perigo de uma homogenização cultural, em detrimento da produção regional? (Arbex Junior, 2000¹⁷)

Porém se percebe uma agressiva expansão de produções culturais. A transculturação, reforço, por princípio, é altamente positiva. A multiplicação de contatos, de diálogos, a absorção e troca de elementos, a ausência de barreiras às culturais dos diferentes povos são muito importantes. O grande problema é que a circulação cultural é quase que unilateral. Podemos citar o caso do cinema. O cinema brasileiro quase não entra nos Estados Unidos, ou só penetra em setores muito restritos. O cinema de outros povos e continentes tem uma possibilidade limitada de entrar na Europa. É nesse quadro de luta de interesses que se dá o problema de monopolização, e portanto de um intercâmbio que não é plural, que não é democrático. Esse é o grande dilema: como quebrar esses monopólios, esses exclusivismos que bloqueiam a transculturação.

Hall (2011) concorda com Gilberto Freyre no sentido das identidades locais terem se tornado mais importantes do que as nacionais e critica que as identidades “globais” começam a sobrepor-se sobre as nacionais. Estas permanecem fortes em relação aos sistemas legais, embora estejam em declínio e novas identidades híbridas tomem o seu lugar (pp. 69 e 73). E ainda completa que “parece improvável que a globalização vá destruir as identidades nacionais. O mais provável, no entanto, é que sejam produzidas simultaneamente novas identidades globais e locais. Pois juntamente com o impacto do ‘global’, há um novo interesse pelo ‘local’”. Deve-se pensar numa articulação entre ambos, porém o local, segundo o autor, não deve ser confundido com as velhas identidades firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas, em vez disso, deve atuar na lógica da globalização. (pp. 77-78)

Globalização, portanto, se refere aos processos que vão além de fronteiras e limites que integram comunidades e organizações e torna o mundo mais interconectado. Embora afete todo o globo, é um acontecimento visivelmente mais ocidental pois os efeitos da globalização ocorrem num ritmo mais lento e

17. Arbex Junior in Caros Amigos, maio, 2000.

desigual no oriente e nas periferias dos grandes centros urbanos. Pode-se pensar por exemplo, num lugar cosmopolita, a identidade deste local é, portanto, aquela das culturas que o habitam.

A proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no “centro” do sistema global que nas suas periferias. Os padrões de troca cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia. Se quisermos provar as cozinhas exóticas de outras culturas em um único lugar, devemos ir comer em Manhattan, Paris ou Londres e não em Calcutá ou em Nova Deli. (Hall, 2011, p.79)

São dois efeitos observáveis pela globalização: a desintegração das identidades nacionais por conta da 'homogeneização cultural' ao mesmo tempo em que se percebe um reforço das identidades locais em resistência à Globalização, numa forte defesa dos membros de grupos étnicos que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas. Isto pode ser observado nos grandes centros urbanos. Vale a pena citar o exemplo da cidade de São Paulo, que é o caso mais visível de aglomeração cultural (e humana) no Brasil. São Paulo é a sexta cidade mais populosa do planeta e a quarta de maior aglomeração urbana. Neste sentido, o ator brasileiro Matheus Nasthergale em entrevista à revista *Caros Amigos*, coloca o ser nascido nesta cidade como aquele que é o “mais metido no meio do povo”. Segundo o ator, “não se sabe o que é ser paulista¹⁸: um pouco nordestino, um pouco gaúcho¹⁹ um pouco de diversas nacionalidades como Japão, Portugal, Itália e muito outros. Ser Paulista é ser muitos”. Nesta mesma ideia temos o músico Tom Zé, um nordestino radicado em São Paulo que em 1968 compôs uma canção intitulada 'São São Paulo' e num verso desta música, o artista define a cidade como “aglomerada solidão”. Tal definição além de ser bastante coerente, cabe para qualquer centro urbano com portes semelhantes.

Na vontade de explorar o mundo, na necessidade de nos afirmar em etiquetas de quem somos, de onde viemos, para onde vamos e o que vamos fazer, deve-se refletir como fica a questão da identidade. Segundo a avaliação de Hall (2011), em vez de falarmos de identidade como algo acabado, devemos falar em

18. Paulista é aquele que nasce no estado de São Paulo. Diferente de paulistano que nasce na capital, cidade de São Paulo.

19. Termo utilizado para os gentílicos do estado do Rio Grande do Sul.

identificação, ou seja, perceber-nos como em um processo em andamento, em transição (p. 39). A identidade torna-se uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987, APUD Hall, 2011). É definida historicamente (adquirida), e não biologicamente (inata).

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história somos nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, a medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2011, p.13)

Como o mercado global tem mediado cada vez mais a vida social é possível verificarmos uma espécie de flutuação da identidade. Há muitas identidades que nos confrontam a respeito de diferentes partes de nós. E esse efeito, como define Hall, de “supermercado cultural” foi reforçado pela difusão do consumismo. É como se as diferenças e tradições culturais que definiam as identidades, no meio deste discurso de consumismo global, pudessem ser traduzidas. Ou, quem sabe, homogeneizadas. Ou, talvez, hibridizadas. Esta última palavra tem o sentido de mistura ao invés de uma equalização como supõe homogeneização.

Algumas pessoas argumentam que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos. (Hall, 2011, p.91)

No meio de tantas trocas culturais, no confronto com novas ideias sociais, fragmenta-se as paisagens de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que antes nos situava como indivíduos sociais. Isto muda também as identidades pessoais e ainda mais como sujeitos integrados. Pode-se chamar esta perda do “sentido de si” como deslocamento ou descentração do sujeito. Pois observa-se um duplo deslocamento do indivíduo tanto no mundo social quanto de si mesmo e assim, deteta-se uma crise de identidade. (Hall, 2011, p. 9) Deste modo, nos dias atuais, o sujeito ou se assume como um ser múltiplo por natureza, ou passará o resto de sua vida com a pergunta “quem sou eu?” sem nunca obter uma resposta concreta (se é que elas existem).

Para encerrar, neste capítulo fizemos um diálogo entre corpo, cultura, dança, globalização e identidades global, nacional e regional. O corpo é a primeira afirmação da cultura e a dança torna-se um importante aspeto cultural no sentido de ser um canal de expressão, por meio do movimento, de conhecimentos primitivos e da natureza escondidos no corpo.

Se o tema geral deste trabalho é o forró, um tipo de música e dança típicos do Nordeste do Brasil, um lugar considerado atrasado no imaginário da história do país, seria impensável esta assimilação mundial se não fosse pelo processo de transculturação. Mas, antes disto, se analisarmos as origens do forró, das quais falaremos no capítulo a seguir, veremos que formou-se a partir do intercâmbio entre nativos e estrangeiros. E se colocarmos o olho na lupa, identificaremos o nativo brasileiro como sendo principalmente, índio, português e africano. Mais musical e rítmico só acrescentando os muitos povos, árabes, italianos, japoneses, entre outros que foram compondo o país chamado Brasil, nas várias ondas de migração, principalmente nos séculos XIX e XX. E estas misturas continuam a acontecer e a tecer cantos e danças. Porém as misturas estão intrínsecas nas primitividades de cada etnia que compõe o Brasil, mas isto já seria uma outra história para uma outra dissertação.

É de pensar em como fica a questão da identidade no meio desta mistura. Eis o que vimos a respeito de homogeneização e hibridização cultural, a necessidade

de reforçar as identidades locais, a importância da tradição e o processo de tradução.

2. O Que é o Forró

Introdução ao que é forró

Até 1964 não havia uma definição clara sobre o que era o forró. Quando se pronunciava a palavra forró era para referir-se a uma festa com dança. Aos poucos, o termo começa a aparecer como atualmente, designando o conjunto da música popular nordestina (coco, xote, xaxado, maracatu, baião).

Miltinho Edilberto é um músico paulista, erradicado no Nordeste do Brasil, violeiro e estudioso das tradições populares brasileiras, em especial o forró. Em 2011, viveu em torno de seis meses em Lisboa e foi um dos entrevistados para este estudo²⁰. Este artista, assim como muitos autores, definirá o forró como uma festa com e de vários ritmos: “A gente acha que forró é um ritmo. O que eles acham que é ritmo é o baião. Na maior parte das vezes, mas tem uma mescla de batidas rápidas que o caboclo diz: ‘ah isso é forró!’”.

Na asserção do forró como acontecimento festivo, vale a pena esmiuçar o significado de festa. Segundo Caillois (1970), “seja ela de ontem ou de hoje, a festa define-se sempre pela dança, canto, ingestão de comida, o beberete. É preciso que toda a gente se divirta à grande, até se prostrar, até cair de doente. É esta a própria lei da festa” (p. 96). Ainda de acordo com este autor:

Compreende-se que a festa, representando tal paroxismo de vida e rompendo de um modo tão violento com as pequenas preocupações da existência cotidiana, surja ao indivíduo como outro mundo, em que ele se sente amparado e transformado por forças que o ultrapassam. A sua atividade diária, colheita, caça, pesca, ou criação de gado, limita-se a preencher o seu tempo e a prover as suas necessidades imediatas. É certo que ele lhe dedica atenção, paciência, habilidade, mas, mais profundamente, vive na recordação de uma festa e na expectativa de outra, pois a festa figura para ele, para a sua memória e para o seu desejo o tempo das emoções intensas e da metamorfose do seu ser. (Caillois, 1970, pp. 96-97)

A festa funciona, então, como rememoração do passado, criação de vínculos com o presente, projeção de esperanças para o futuro. Em específico sobre o forró como festa, este serve de expressão do quotidiano do imigrante, também como

20. Entrevista para este estudo em Lisboa, outubro de 2011.

elo de interação entre os locais e, colocar principalmente a juventude para dançar junto, já que é mais comum o encontro para a dança entre os mais velhos.

A sociedade tem o dever de manter a ordem no mundo da mesma maneira que a ordem no mundo tem o dever de manter a vida social. Os ritos constituem as técnicas de harmonização. Assim, o ciclo prático das atividades está integrado num ciclo cosmo mitológico; as cerimônias e as festas marcam-lhe o compasso, trazendo a grande comunicação com o todo e entre todos. Além disso, a festa liberta as pulsões inibidas, expulsa catarticamente as forças da desordem, deixa-as ao mesmo submergir temporariamente a ordem social, o que fortifica essa mesma ordem; é de uma forma periódica, rítmica, que a complexidade social, por um relaxamento controlado do controlo, se serve das tendências para a desorganização, transformando-as em forças regenerativas. (Morin 1975, p. 163)

Na zona da mata Nordestina, o forró se evidenciou nos terreiros das usinas, nas comemorações dos festejos juninos e nos fins de semana, durante o plantio e nos cortes da cana-de-açúcar. Já no sertão daquela mesma região, o forró se manifestou nos bailes de pé-de-serra e, na maioria das vezes, em casas de família, para comemorar a chegada das chuvas e as boas colheitas. Além do mais, durante o mês de junho ocorrem as festas em comemoração aos santos São João, São Pedro e Santo Antônio que são festividades de suma importância no Nordeste e no Brasil. A dança e a música do forró são imperantes nestas datas. Estas comemorações são equivalentes às festas dos Santos Populares em Portugal.

Podemos dizer que não existe o forró sem dança e não existe essa dança do forró sem a música. O repertório tradicional foi sendo construído através da apropriação e adaptação de danças europeias tais como a valsa, o scottish (xote), a polca e a quadrilha. Também seriam incorporadas outras danças como o baião e o xaxado que mais tarde viriam a ser adaptadas por Luiz Gonzaga ao contexto fonográfico de sua época.

O forró proporciona a união de diversas faixas etárias e de diversas classes sociais, contradizendo a lógica da dança sempre em par, acompanhado de um

parceiro(a), ao gosto dos mais velhos. Resgata a dança e traz a liberdade de movimento que nos são inatos.

A “leveza do ser” é contagiosa, e sua expressão, mesmo que pareça individualizada, fica de imediato coletiva. Se alguém que se recusa a dançar por medo de parecer ridículo acaba respondendo ao convite, logo constata que seus mais desajeitados gestos não têm importância. (Jeudy, 2002, p.69)

O forró além de ser um encontro para a dança, funciona também como uma espécie de ponto de encontro dos diferentes 'Brasis'. Expõe as memórias e as influências da mistura de povos imigrantes de todas as partes do mundo. Uso o termo 'Brasis' no sentido do Brasil ser um país de dimensões continentais e muito diverso culturalmente de norte a sul. E por ser uma dança completamente aliada ao estilo musical, faz com que a interação seja muito fácil. Nesta dança é difícil dançar calado, pois os pares se comunicam, perguntam os nomes, cada qual aprende a entender o outro e acaba por fazer amizades. Nas palavras de Rogerinho do acordeão, forrozeiro e músico residente da cidade do Porto, (entrevistado para este estudo), “O forró p'ra quem é tímido é excelente, o forró p'ra quem é feio e quer arrumar uma namorada é melhor ainda!”. Podemos então classificar o forró como uma dança calorosa, tanto no quesito de aquecimento corpóreo como na execução da sensualidade. E nas festas deste tipo de música, o calor e a sensualidade aumentam de acordo com a atmosfera alcoólica.

O forró ganha cada vez mais a atenção do público brasileiro e mundial de maneiras diferentes, assim como mais visibilidade nos meios de comunicação. O ex-ministro da cultura do Brasil, um importante nome da Música Popular Brasileira, Gilberto Gil, posiciona o forró como a música mais importante do Brasil depois do samba. E gravou vários álbuns de forró, incluindo a trilha sonora do filme “Eu, Tu, Eles”²¹ (**ver anexo 3**) com direção de Andrucha Waddington.

Ora, o samba é mais conhecido mundialmente, mas tem suas raízes diretamente na África. Já o forró é o ritmo mais genuinamente brasileiro. Primeiro, porque

21. Gilberto Gil gravou este álbum com a maioria das faixas com clássicos de Luiz Gonzaga, mas compôs para o filme as canções “O Amor Daqui de Casa”, “As Pegadas do Amor” e “Casinha Feliz”. Uma música de grande relevância para o forró brasileiro, que se pode encontrar no anexo deste estudo e que também faz parte da trilha sonora do filme é “Esperando na Janela” de autoria de Tangino Gondi.

reflete a formação do povo do Brasil e segundo, porque, apesar das influências estrangeiras, surgiu integralmente naquele país.

Etimologia

Há duas versões etimológicas para a palavra forró. Na primeira, é associada ao termo *forrobodó*. A palavra origina-se do banto, língua africana e foi usada no Brasil durante os séculos XIX e XX, refere-se à festa, bagunça, baile, arrasta-pé. Este termo é usado de forma pejorativa e preconceituosa, referindo-se a 'pessoas sem cultura ou sem educação' (no caso educação social), que se diverte de forma muito ruidosa. Com o tempo, por ser mais fácil de pronunciar, 'forrobodó' teria simplesmente sido abreviada para forró.

A abreviação do termo também se aplica para a segunda versão, a qual vem da expressão inglesa *for all*, que quer dizer: para todos. Há uma canção do artista Geraldo Azevedo de nome 'For All Para Todos' (**ver anexo 3**) que em sua letra além de mencionar a história desta versão para a etimologia do termo, cita vários personagens e expressões típicos do Nordeste. Esta teoria de *for all* origina-se do período de implantação das estradas de ferro no Nordeste do Brasil, que ocorreu entre 1858 e 1862. Os ingleses que ali trabalhavam, organizavam festas e colocavam na porta de entrada *For All*. O aviso era um convite aberto a quem quisesse participar. De acordo com Silva,

Quando esse termo surgiu, não se referia a um gênero musical ou a uma dança: era o lugar onde as pessoas iam dançar. As pessoas falavam “Vamos pro forró”, assim como falavam “Vamos pro samba” (...) Sendo *for all* ou *forrobodó* a origem do termo, ambas refletem um fundo sociológico comum, isto é, dizem respeito ao universo do merecido lazer após a jornada de trabalho. A palavra e o gênero musical remetem não apenas ao período das construções de ferrovias, mas ainda hoje ao ambiente de lazer nos quais os nordestinos que habitam as metrópoles encontram amigos e matam saudades da terra natal. (Silva, 2003, p.72)

A palavra forró, no entanto, é citada pela primeira vez em uma gravação, em 1949, na composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas de título 'Forró de Mané Vito'

(**ver anexo 3**), utilizada para se referir ao forró como lugar onde se dança. Um comentário do acordeonista Sivuca, um dos mais famosos do Brasil, diz que mesmo a palavra forró, já adaptada e modificada, foi por um tempo considerada tabu devido à sua associação com a pobreza e a desordem, tanto como o frevo, ritmo carnavalesco, típico de Pernambuco (**ver anexo 1**), que em sua etimologia quer dizer folia animada, improvisada e frenética. O frevo nasceu no contexto da afirmação das classes mais baixas e de suas manifestações folclóricas, religiosas e musicais, que eram permeadas pelo desejo de pura diversão dos estratos sociais mais humildes. Sobre estes abatiam-se preconceitos e proibições policiais da classe dominante. Parece também, que se originou daí, o que chamamos de forró. Antes, denominado de 'baile reles', 'bate-coxas', 'rala-bucho', 'baile popular', 'bate-chinela' e similares.

De todo modo, pode-se caracterizar o forró pela sua pluralidade musical que sustenta e recompõe o universo do migrante no Brasil. A partir da década de 30, uma nova política econômica propiciou acesso, para as camadas mais baixas, à produção artística, como fonogramas da música caipira. A ampliação do consumo desperta as gravadoras para além dos estilos tradicionais (choros, maxixes²², toadas, emboladas) e para o novo estilo de samba dos morros do Rio de Janeiro. A ávida resposta do mercado a essa realização de sonhos populares estimulou as fábricas de discos estrangeiras e seus concessionários no Brasil a procurarem novidades na área das músicas regionais, que passaram a ser produzidas para todos os gostos e camadas sociais. (Silva, 2003, p. 44)

Na discografia brasileira, então, tornou-se abundante os balanceios, pagodes²³, miudinhos²⁴, chamegos, rojão, saracoteco, samba/forró, xote, baião. Estes ritmos

22. De acordo com <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maxixe> o maxixe (também conhecido como tango brasileiro) é um tipo de dança de salão brasileira criada pelos negros, que esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Dançava-se acompanhada da forma musical do mesmo nome, contemporânea da polca e dos princípios do choro e que contou com compositores como Ernesto Nazareth e Patápio Silva. Mas o maior nome na composição de maxixes foi, sem dúvida, o da maestrina Chiquinha Gonzaga.

23. Há um ritmo musical brasileiro com o nome de pagode que é uma espécie de um samba mais romântico e melódico. Mas, a origem do termo é muito anterior ao nome dado à este ritmo. Semelhante ao significado de forró oriundo de "forróbodó" que quer dizer bagunça ou festa, pagode também leva o significado de festa e também de barulho. Por exemplo, é comum dizer que se vai ao pagode, ou, no caso de um músico, dizer que vai fazer um pagode. Este termo era muito utilizado por cantores populares do Nordeste, principalmente aqueles de embolada e côco de roda.

24. Este é um passo típico do forró, porém é mais comum no Nordeste. Aos poucos é que está sendo introduzido e se espalhando pelo mundo. É um passo curto (eis que chama miudinho, diminutivo de miúdo) em que o homem controla a parceira pela base do quadril num movimento como se estivesse tremendo com ela. Pode ir em direção a um lado ou outro ou pode realizar sem sair do lugar.

citados e mais o toré, o côco de roda, a ciranda, o xaxado, entre outros, passaram a fazer parte do contexto da música de forró. Portanto, todo um conjunto de manifestações musicais e folclóricas do Nordeste do Brasil (em específico dos estados de Pernambuco e Alagoas). Assim, uma outra via para este trabalho é também contar a história do forró através das histórias dos ritmos que o compõem. Porém, é impossível, neste espaço, falar de todos ou aprofundar detalhes. Citarei, portanto, alguns mais significativos.

Ritmos do forró

Uma das bases rítmicas que podemos pensar para o forró é aquela de origem indígena, mais precisamente a dança do **toré (ver anexo 4)**. Esta dança, do toré, se faz aos pares, cada par atrás do outro. A contagem é simples, com um compasso ternário, todos da fila seguem um percurso circular. No decorrer das cantigas entoadas pelos presentes, os dançantes caminham seguindo o compasso. Esporadicamente os pares, cada um à sua vontade, faz um rotação de 360 graus em torno de seus próprios eixos. Não há como precisar a data de surgimento desta musicalidade. Mas deve-se lembrar que, antes dos primeiros imigrantes-descobridores que lá chegaram, em 1500, os portugueses, existia uma população estimada entre quatro e seis milhões de habitantes índios no que seria posteriormente o território brasileiro.

Outro ritmo dentro da musicalidade do forró é o **rojão**, termo para o qual a melhor definição como ritmo musical foi encontrado no dicionário informal²⁵,

É uma dança de ritmo acelerado, muito apreciado no Nordeste. Além de ser uma espécie de dança, o rojão é mais um veículo musical onde os cantadores nordestinos procuram descrever as suas próprias façanhas, ou as façanhas de alguma personagem famosa na região. O motivo é sempre a narrativa de episódios de valentia, coragem e arrojo, com o fim de conquistar a admiração e o respeito dos assistentes. Às

25. <http://www.dicionarioinformal.com.br/roj%C3%A3o/> . O termo rojão é mais comumente conhecido como sinónimo de fogo de artifício. Mas neste estudo designa a um ritmo fervoroso, típico da região Nordeste no Brasil. A autora acredita que o nome atribuído a este ritmo deriva-se da expressão “soltar rojões” que além de ser o ato de utilizar objetos pirotécnicos, é também utilizado como troca de argumentos jocosos entre duas pessoas ou mais.

vezes, toma forma de desafio entre os participantes, os quais disputam a primazia de “cabra valente”²⁶, durando às vezes, horas a fio.

O rojão é como se fosse uma espécie de samba misturado com côco de roda. Um grande nome deste ritmo é o artista do estado da Paraíba (**ver anexo 1**) Jackson do Pandeiro, o qual tem como grande sucesso a canção “Chiclete com Banana” (**ver anexo 3**). Jackson foi rotulado pelas rádios do Brasil como o “Rei do Ritmo”. Um importante representante da música brasileira e do forró, Alceu Valença, faz uma analogia futebolística a respeito de Jackson do Pandeiro²⁷ e Luiz Gonzaga: “Costumo sempre dizer que o Gonzagão é o Pelé da música e o Jackson, o Garrincha”.

Já o **côco de roda** é uma dança surgida logo após a abolição da escravatura, em torno de 1889 (data posterior à construção das estradas de ferro), quando os escravos libertos se reuniam para construir suas casas e faziam rodas dançantes, aos pares, com um movimento semelhante ao balanceio do cavalo, o trupé. A música é constituída por rimas humoradas ao som de batidas de cascas de côco, fruto típico da região da zona da mata de Alagoas. A região, na época, pertencia ao estado de Pernambuco (**ver anexo 1**) e o côco de roda, foi criado mais precisamente na circunvizinhança do Quilombo dos Palmares²⁸. Outro passo característico do coco de roda é a umbigada, que nada mais é do que o encontro de umbigos entre os pares, sendo o homem com as pernas abertas e a mulher, numa espécie de encaixe, com as pernas fechadas.

O côco de roda possui uma íntima relação com o semba, já que este foi levado ao Brasil pelos escravos e o côco tornou-se a dança dos escravos libertos. Um passo característico dessa dança africana é justamente o encontro dos umbigos entre os pares, que no Brasil denominamos umbigada. Outras aproximações que podemos fazer ao côco de roda é o samba de roda: este mantém a formação circular, com uma pessoa a sambar ao centro, com os componentes do círculo a cantar e a batucar. Para alternar as posições, quem está no centro 'dá uma umbigada' em

26. É uma gíria muito típica no Nordeste, designando um homem valente, corajoso e/ou brabo.

27. http://pt.wikipedia.org/wiki/Jackson_do_Pandeiro

28. Durante o período de escravatura formou-se vários quilombos. Eram lugares onde os negros se refugiavam em massa. Dentre vários espalhados pelo país, o mais importante deles foi o Quilombo dos Palmares localizado na Serra da Barriga, próximo à na cidade de União dos Palmares em Alagoas. Este lugar foi o de maior resistência aos colonos e tinha como principal líder, ícone da História do Brasil, Zumbi dos Palmares.

um dos presentes do círculo que entra na roda a sambar, enquanto quem deu a umbigada volta para o círculo, invertendo as situações de canto e dança.

Um dos exemplos mais ilustrativos dos múltiplos processos transculturais envolvendo o triângulo luso-angolano-brasileiro (...) é a *semba*, uma configuração de vários movimentos incluindo o “choque” abdominal, elemento coreográfico que foi difundido para o Brasil, aqui designado *umbigada*. No Brasil este movimento veio caracterizar o *lundum*, uma canção dançada que foi introduzida em Portugal em meados do século XVIII e veio a ser popular nos salões da burguesia na primeira metade do século XIX. (Castelo-Branco, 1996, p. 27)

Dos ritmos que são considerados mais importantes do forró tem-se o xote, o baião e o **xaxado**. Este último é oriundo das danças nascidas das festanças do bando de Lampião, uma personagem muito representativa da história do Nordeste do Brasil. Lampião era o líder dos cangaceiros, como eram conhecidos estes justiceiros, que passaram em torno de quarenta anos em disputa com a polícia. Nas noites, nos acampamentos, o bando fazia festas regadas com bastante álcool, com os cangaceiros dançando acompanhados de suas armas, como se fosse a representação da mulher. Movimentavam-se em duas fileiras paralelas que iam se entrecruzando durante a dança. O nome xaxado surgiu por conta do barulho que as sandálias de couro faziam no chão com o arrastar dos pés. Mais tarde as mulheres do bando também integraram-se na dança. Esse ritmo, assim como o xote e baião, se popularizou quando a comunicação social passou a dar importância à figura de Luiz Gonzaga. Um passo famoso do xaxado é o “corta-jaca” que são duas batidas com o pé, um pulo e arrasto deste mesmo pé para o lado de dentro do corpo, acompanhado do movimento dos braços. **(ver anexo 4)**

Por volta de 1850 sob influência dos europeus que migraram para o Brasil, conhece-se o *Schottisch* que veio dos salões para as regiões rurais brasileiras. Com o tempo foi adaptado para a nomeação de **xote**. Na era vitoriana era uma dança muito popular na Alemanha e significa “escocesa”. Era considerada uma espécie de polca mais lenta. O *Schottisch* é uma dança em par que tem como movimento base dois passos com deslocamento, como corridinhas, para um lado e o mesmo movimento para o outro lado. O xote brasileiro não é muito diferente e foi difundido de norte a sul do país. Porém, o xote do Nordeste induz a uma maior

proximidade entre os dançantes por ser tocado com o fole do acordeão de modo mais apertado. Já o xote gaúcho, até devido ao maior número de europeus e descendentes, é tocado de forma mais semelhante ao que se presenciamos em Portugal e em outras partes da Europa, com o fole da sanfona (acordeão) mais largo. No sul do país, o xote é o conhecido Venerão, que lembra muito o forró. Abaixo, uma transcrição da entrevista da revista 'O Pasquim' com Luiz Gonzaga na definição de xote.

O xote veio do estrangeiro. Então, nós lá no sertão criamos o xote malandro, xote de pé de serra, xote de forró, de dança de matuto que é mais do estilo do escocês. É um xote mesmo nosso porque ele tem uma jogada completamente diferente e temos letras jocosas, como “vem cá cintura fina, cintura de pilão.”(ver anexo 3) Ele conta sempre uma poesia bonita, ou então uma história jocosa, humorística. (Gonzaga, 1971)

O **baião**, inicialmente conhecido como chamego é um ritmo típico do nordeste e o primeiro a identificar-se em nome da região. É um ritmo considerado folclórico por ser uma transformação de batuques africanos. Estima-se que o baião tenha surgido mais ou menos na mesma época que o xote no Nordeste, por volta do século XIX. Porém sua popularização se deu, como o xaxado, por Luiz Gonzaga a partir da década de 1940, quando o artista vivia na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Gonzaga, intencionalmente, modificou e transmitiu o ritmo ao paladar do meio urbano, com doses de influências de outros ritmos, como o samba e outros ritmos urbanos. Adaptou-se aos moldes das orquestras para aproximar-se ao gosto das classes médias.

A grande identificação dos Nordestinos, como público, com o uso da rádio como meio, funcionou como uma estratégia de conquista de mercado. Quando se falava em forró e em forró pé-de-serra (ver capítulo 3) era na denominação de baião que se atendia. E foi com a incursão do baião na sociedade que Gonzaga também ficou conhecido como o 'Rei do Baião'.

Com o surgimento da Bossa Nova, no final da década de 50, o baião entrou em declínio. As sanfonas foram substituídas, nas mãos dos músicos, pelos órgãos das igrejas. Estes instrumentos tornaram-se comuns tanto na Bossa Nova quanto na Jovem Guarda. A Jovem guarda foi outro movimento musical brasileiro da

época, inspirado nas baladas norte americanas e é contemporâneo à Bossa Nova. Houve uma adesão quase que total dos acordeonistas brasileiros aos órgãos. Durante algum tempo o acordeão foi um instrumento evitado pelas novas gerações de músicos.

Entre o baião e o xote pode-se dizer que o último é mais lento que o primeiro. Aqui reina a sedução, a conquista, um maior arrasto nos movimentos. O baião, por outro lado, é mais rápido, mais marcado, mais saltitante, mais propício aos volteios tão presentes no forró de Portugal e no forró universitário, do qual falaremos no capítulo a seguir. Uma música que pode ilustrar este ritmo do forró é a que leva o nome de 'Baião' (**ver anexo 3**) em seu título.

Para a compreensão do forró se faz necessário o entendimento do imigrante Nordestino, do seu imaginário, da sua relação com a cidade grande e da busca de identidade dos trabalhadores rurais que mudaram para o meio urbano. O forró tem a sua origem rural, mas tornou-se música de cidade tonando-se ponte entre culturas e gostos estéticos distintos. A cidade do Rio de Janeiro no período republicano, a partir de 1889, logo após a libertação dos escravos no Brasil, transformou-se em um centro de migrações para novos trabalhadores rurais, principalmente das zonas da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Como também, o Rio de Janeiro abrigou pela primeira vez o xaxado e o baião. Com o passar do tempo, São Paulo se consagra como o grande pólo do forró e da música Nordestina fora do Nordeste. (Silva, 2003, pp. 41 e 76)

Há no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, um centro de tradições Nordestinas (CTN) e sua instalação coincide, mais ou menos, com a chegada de Luiz Gonzaga naquela cidade. Surgiu em 1947 quando imigrantes vindos de várias partes do Nordeste iam para a capital do país (que na época era o Rio de Janeiro²⁹), fugindo da seca e da fome, em busca de melhores condições de vida. O que encontravam, na maioria das vezes, é o que acontece ainda hoje, em várias partes do mundo com imigrantes oriundos de países menos favorecidos: trabalhos considerados 'inferiores', em condições precárias, principalmente na

29. Antes da cidade de Brasília, o Brasil teve duas capitais. A primeira delas foi Salvador entre os anos de 1542 a 1742. Em seguida foi a vez da cidade do Rio de Janeiro como capital do país, por determinação do Marquês de Pombal, para que a capital ficasse mais perto das riquezas (as minas de Minas Gerais). E, por fim, a partir de 1960, têm-se Brasília como capital do país, fundada mesmo ao centro do território nacional.

área da construção civil. O objetivo é sempre o mesmo: juntar dinheiro e enviar para a família em suas terras natal. A emigração do sertão é imortalizada na canção 'Asa Branca' (**ver anexo 3**), um clássico do forró, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A música foi muito utilizada nos anos 70 nos movimentos de reforma agrária do Brasil e é, ainda hoje, uma das músicas mais tocadas no país. Encontra-se no *ranking* das músicas mais gravadas no mundo. Chegou até o oriente com o grupo Coreano *Coreyah*.

Antes, o CTN era uma feira em que os Nordestinos comercializavam produtos de sua região, vendendo estes artigos aos seus conterrâneos. A feira era constituída por uma estrutura de barracas improvisadas, cobertas de lona. Hoje, continua com o caráter de feira, no entanto, ganhou uma ar mais sofisticado. Além de ser ponto de encontro de Nordestinos, é também um reduto de restaurantes com comidas típicas, um lugar onde se pode dançar o forró e mais um ponto turístico da 'cidade maravilhosa' (alcunha do Rio de Janeiro). Na entrada da feira, repousando sobre o mapa do Brasil, visualiza-se uma estátua de bronze do 'Rei do Baião', em tamanho natural, ladeada por dois cactos, pela sanfona e pelo chapéu de couro.

Negros, brancos, mestiços, adultos e crianças se misturam ao ritmo do forró, ao sabor do baião de dois³⁰, às cores da tapeçaria. (...) Na feira, a música é de ensurdecer e tem gente dançando a qualquer hora do dia e da noite. As barracas de CD valorizam os sons nordestinos, enquanto a culinária, viçosa, exhibe doce de buriti³¹, cocada, tapioca³², goiabada, pé-de-moleque³³, rapadura³⁴ pães regionais, variedades de queijo, acarajé, castanhas. (Salles, 2010)

Mas se por um lado a feira é muito positiva para reunir Nordestinos e divulgar suas culturas, há um lado muito negativo que é o preconceito latente de muitos

30. Prato típico, principalmente do estado do Ceará (**ver anexo 1**) que é o tradicional feijão com arroz do Brasil, acrescido com queijo e natas.

31. Nome de um tipo de côco típico da região amazônica.

32. Iguaria do Norte (flocos de mandioca que se come misturado a alguma fruta como o açaí, por exemplo) e no Nordeste é uma espécie de pastel feita com farinha de mandioca, que comumente é recheado com côco, mas ao longo do tempo foi se adaptando e ganhou outros sabores doces ou salgados como se fosse uma pizza.

33. Em Portugal, há um doce facilmente encontrado nos mercados com a marca Nougat. Trata-se de amendoim com açúcar caramelizado que formam algo parecido como um biscoito duro e crocante.

34. Doce feito do condensamento do açúcar mascavado. Este é o açúcar que não foi refinado. Para além da rapadura simplesmente com o açúcar, há outros que são temperados com especiarias como anis, pimenta e outros.

habitantes do Rio de Janeiro, que usam a expressão 'feira dos Paraíbas' para a Feira de São Cristóvão. Além do preconceito, e por mais que se preserve as raízes do Nordeste, a feira ganhou um ar mais jovem e cosmopolita, perdendo os seus traços mais tradicionais. Ao se firmar com os grupos mais atuais, num formato mais comercial, a influencia mais perceptível é a de grupos do dito forró universitário (**ver capítulo 3**), como o Falamansa.

História de Luiz Gonzaga

E se o artista Luiz Gonzaga foi o grande divulgador do forró e da cultura Nordestina para o Brasil, e, para isso, precisou ser um imigrante (saiu de sua terra natal e se estabeleceu em um grande centro urbano, neste caso, a cidade do Rio de Janeiro), é importante relatar um pouco da sua história. Gonzaga nasceu na cidade de Exú, no interior de Pernambuco (**ver anexo 1**) em 13 de dezembro de 1912 (este dia foi institucionalizado o dia nacional do forró por uma lei federal de 2005) e é o primeiro filho de Januário José dos Santos³⁵ e Ana Batista de Jesus. Ainda pequeno, se interessa pelo ofício de seu pai, um respeitado tocador e afinador de sanfonas na região. Luiz, logo adquire seu primeiro acordeão de oito baixos³⁶ com o qual toca nos bailes e festas das redondezas onde vai adquirindo prestígio entre os conterrâneos.

Luiz Gonzaga cresce influenciado pela poética dos sertões, pelos aboios dos vaqueiros³⁷, pela tradição dos cantadores, pela ladainha das lavadeiras, pela

35. Pai de Luiz Gonzaga, afinador e consertador de sanfonas na cidade de Exú em Pernambuco, além de um importante tocador de fole de oito baixos. Luiz Gonzaga, depois de famoso, vai do Rio de Janeiro, pela primeira vez desde que saiu de casa, à sua cidade natal levando consigo uma sanfona de 120 baixos, o que causa um certo alvoroço entre os conterrâneos que diziam que mesmo ele sendo famoso, o pai era mais tinho e Gonzaga devia o respeitar. Em 1950 Gonzaga lança a a canção 'Respeita Januário' que relata este encontro com o povo de sua terra. (**ver anexo 3**)

36. Este instrumento possui uma, duas ou três fileiras de botões dispostos diagonalmente para a mão direita e oito botões (notas graves – baixos e acordes de acompanhamento) para a mão esquerda. A principal característica é a bi-sonoridade, ou seja de acordo com a abertura ou fechamento do fole, cada botão ou tecla produz sons diferentes. Deste modo, o movimento do fole está diretamente relacionado à execução das melodias.

37. Segundo Béhague (1996), “os aboios são feitos de melodias lentas e improvisadas, sem palavras, apenas apoiadas nas vogais a, e, o. No entanto, o repertório mais moderno apresenta letras improvisadas, em versos, alternando com as infinitas e melancólicas vocalizações sobre as vogais, elaboradas por duas vozes em terças ou sextas paralelas (a polifonia folclórica lusitana), em impressionantemente virtuosos âmbitos tonais, com imitações dos mugidos dos bois e das vacas.” Ou seja, consistem num canto vagaroso sem palavras, típico da região Nordeste, usado pelos vaqueiros para conduzir o gado para os pastos ou para os currais.

música das bandas de pífanos³⁸ e, em principal, pelo som da sanfona de oito baixos do seu pai, entre outros elementos. E foi esta bagagem que levou consigo em seu “matulão” que se refere na canção 'Pau-de-arara'³⁹ (**Ver anexo 3**). Saiu de casa, antes de fazer dezoito anos, sem nunca ter estudado. Ingressou no exército em Recife e lá nunca conseguiu sequer dar um tiro, nem que fosse somente em treinamento. Eis que tornou-se cornetista da guarda. E foi ali, em 1930, que Gonzaga viria a conhecer o acordeão de cento e vinte baixos com teclado de pino na mão direita, modelo já comum na região sudeste.

Ao sair do exército, migrou para o Rio de Janeiro nos anos 40 e trabalhou, inicialmente, em orquestras de bailes e de cabarés, tocando maxixes, e modas de Norte América. Até que conhece, em um bar, um grupo de estudantes vindos do Nordeste que o incentiva a tocar músicas de sua terra natal. Consegue chegar às rádios tocando o baião 'a la Gonzaga', apenas música instrumental, porém não agrada muito ao gosto popular. Conhece, então, aquele que se tornaria seu amigo, o médico Humberto Teixeira que, compondo as letras em que Luiz melodiava, o acompanhou até o fim. Agora, ao chegar novamente às rádios, consegue cativar o público.

Com uma visão diferenciada do mundo artístico, Gonzaga usa de estratégias de marketing não só para a sua música, como também para a sua imagem como artista. Reconheceu alguns dos estereótipos já estabelecidos - o carioca com camisa listrada, o baiano com o chapéu de palha, o sulista com a bombacha - e estabeleceu para si mesmo o que seria a reprodução do sertanejo. E o que lhe

38. Dependendo da região, pífano também pode ser chamado como pífaro ou mesmo pife. Pinto (1996) menciona um levantamento feito pelo folclorista alagoano José Maria Tenório Rocha no ano de 1985 nos 94 municípios de seu estado, o qual constatou a existência de ao menos uma banda, quando não duas ou mais em cada um dos seus municípios. De acordo com Pinto, “No Nordeste do Brasil a tradicional banda-de-pífanos compõe-se de um zabumba, ou bombo, tambor grande semelhante ao zé-pereira português, uma caixa, ou taról, um par de pratos e, necessariamente de dois pífanos. Há bandas que ainda incluem um tambor cilíndrico, ou surdo. Sabe-se que há poucas décadas os pratos não faziam parte das bandas; a sua atuação faz lembrar as bandas militares, ou as “filarmônicas”, de onde certamente provém. (...) São múltiplas e diversificadas as músicas executadas pelas bandas-de-pífano no nordeste. O repertório em geral engloba peças tradicionais, que são tocadas por muitos grupos – sempre de maneira diferente – mas também é composto por músicas próprias das respectivas bandas. Frequentes são marchas para eventos religiosos ou profanos, ou então as músicas de festas do Nordeste, o forró”.

39. Nome dado aos caminhões adaptados com bancos e uma lona de cobertura na boleia que servia para transportar os migrantes das cidades rurais do Nordeste para o Sul do país. Atualmente é proibido exceto em datas festivas e romarias. Leva este nome por conta da algazarra dos passageiros ser muito parecida com os sons de aves, araras.

veio à mente foi a imagem de Lampião, com seu chapéu de couro. (Dreyfus, 1996, p. 134) **(ver anexo 2)**

A carreira do 'Rei do Baião' se efetiva a partir de 1941, com a gravação do solo de acordeão 'Vira e Mexe' (ver anexo), e enfrenta uma queda em torno de 1950, com o advento da Bossa Nova. Nesta época, a música Nordestina passou a ser marginalizada pelo mercado fonográfico, acompanhando a forma como se desenvolveu a economia no Brasil. O forró de Luiz Gonzaga entrou em declínio, a classe média e alta aderiu agora à música estrangeira. O baião passou a ser visto como uma forma de preservação da música folclórica. Não obstante, nos fins da década de 1960, com a aproximação dos jovens da classe média para com a cultura popular, acontece o retorno e a consagração do artista. Gonzaga passou a ser cortejado por jovens que defendiam a música engajada nos movimentos de protesto e era assediado por empresários e pelo governo (ganhou, inclusive, simpatia do governo militar em 1964). (Silva, 2003, p.86).

Passada essa crise, por volta de 1967-68, Gonzaga reformulou o baião, mudando a batida da zabumba e começou a utilizar o termo “forró”. Assim, nesta época, surgiu a primeira geração de artistas nordestinos apadrinhados por Luiz Gonzaga, ou seja: Jackson do Pandeiro (que cantava coco e rojão), Genival Lacerda, Trio Nordestino, Marinês, Os Três do Nordeste, Coroné Ludujero, Claudete Soares (“Princesinha do Baião”), Jair Alves (“Barão do Baião”), e Zé Gonzaga (“Príncipe do Baião”). (Silva, 2003, p.96)

A narrativa de Gonzaga, em todo o seu conjunto, passa por muito caminhos que vão descrevendo costumes, reativando crenças e valores, acentuando as personagens típicas do nordeste, enfim, vai interpretando um universo cultural onde o real e o idealizado se misturam. Assim, tem-se um 'sertão da partida' entrelaçado com o 'sertão da saudade'. E como Luiz Gonzaga usa de uma linguagem muito popular e resgata o imaginário do imigrante Nordestino, suas canções são também um recurso nos programas de alfabetização de jovens e adultos. Um exemplo é a canção 'ABC do Sertão'. **(ver anexo 3)**

Luiz Gonzaga desenvolveu uma combinação sonora peculiar que se disseminou e se popularizou devido ao êxito do baião. O artista criou a formação tradicional do

que se chamou de trio Nordestino, o qual é constituído por sanfona, zabumba e o triângulo. deste modo, se faz necessário abordar a respeito da instrumentalização básica no forró. Além desses três instrumentos musicais citados acima, acrescenta-se a viola de arame, a rabeca e o pife, em contextos muito específicos.

Instrumentalização

Sobre a rabeca, instrumento de sonoridade rústica, com forma semelhante à do violino, e o pife, instrumento de sopro de origem indígena, me absterei de falar aqui neste estudo por ser a sanfona, a zabumba e o triângulo mais representativos do forró.

A **viola de arame** é um dos nomes atribuídos à viola. Um instrumento de corda, normalmente com cinco pares de cordas dedilhadas e muito difundido durante o período de colonização do Brasil. A sanfona aos poucos substituiu a viola de arame nos bailes rurais porque eram pequenas, fáceis de transportar, boas de conservar a afinação (o que era coerente para a vida nômade de tropeiros, cangaceiros e também vaqueiros ou boiadeiros a serviço dos latifúndios) e por poder extrair um som de forte intensidade, capaz de ser ouvido à distância.

Foi a partir da metade do século XIX que o **acordeão, ou sanfona**, dependendo da região, começa a ser difundido no Brasil, difusão intensificada pela expressiva migração italiana na região Sul. O instrumento chega ao Nordeste através dos caixeiros viajantes. Nesta região, a sanfona ou fole de oito baixos, como era conhecida, recebeu afinação, repertório e estilo muito próprios. Difundiu-se nas populações de zonas rurais e periferias urbanas, fazendo com que o papel do “sanfoneiro” fosse indispensável em atividades sociais de todos os tipos.

O fole de oito baixos antecede historicamente o acordeão de cento e vinte baixos em quase um século. Existe uma construção simbólica em torno destes dois instrumentos numa espécie de comparação como, por exemplo, na relação entre pai e filho, tradicional e moderno, agrário e urbano. Por conta do impacto da canção 'Respeita Januário' (**ver anexo 3**), muitos instrumentistas de fole de oito

baixos, iniciam a prática com o acordeão mais complexo. De todo modo, um ou outro, ainda continuam sendo os instrumentos solistas fundamentais na música Nordestina.

A **zabumba** é um instrumento típico brasileiro, constituído por duas membranas sendo uma superior e outra inferior. A de cima é tocada com uma baqueta com uma espécie de bola felpuda acoplada, conhecida como “marreta”, que faz a acentuação grave do instrumento. A superfície inferior é tocada com uma baqueta fina de nome “bacalhau”, acentuando o agudo da zabumba.

Em Portugal, o ferrinho é o nome para o **triângulo** brasileiro. Instrumento de alumínio, feito antigamente por ferragens. Antes de Luiz Gonzaga era conhecido pelo nome de “tinguilim”.

3. Tipos de Forró

Introdução aos tipos de forró

Segundo o cantor pernambucano Silvério Pessoa, o forró não é apenas uma música que identifica um povo, é uma filosofia de um povo, uma poesia, uma maneira de vestir, um jeito de ser. Milton Edilberto completa que o forró é um movimento social, sensual e cultural. Mas, se o dançar junto no forró é sensual, isto não implica que, necessariamente, haverá uma cumplicidade que vai estender após a dança. “Não há nada igual ao forró: é bom de ver, bom de ouvir e dançar” (Milton Edilberto) **(ver anexo 3)**

Em relação aos tipos de forró que foram criados ao longo do tempo, há uma íntima proximidade com questões ligadas às classes sociais. A própria indústria cultural, com os seus cânones, segmenta o mercado de acordo com as possibilidades financeiras de cada consumidor, determinando o que este deva e possa adquirir. Esse procedimento forma, o que podemos chamar de, guetos de produtos culturais. Um exemplo disto, para a música, é o que se assiste na televisão. Em uma novela popular, a citar, quando a classe mais baixa aparece, ouve-se estilos musicais como pagode ou mesmo o forró. Porém, quando é a classe média a aparecer é MPB (música popular brasileira), ou o pop ou música clássica que ouve-se.

O artista Milton Edilberto compôs uma canção, gravada pelo grupo de forró Falamansa, que ilustra este efeito de indústria cultural e segmentação de mercado. A música intitulada “No Balanço do Busão” **(ver anexo 3)**, fez parte da trilha sonora da telenovela brasileira “O Clone”, a qual foi exibida no Brasil na Rede Globo no horário das 21 horas (horário considerado nobre na televisão), entre outubro de 2001 e junho do ano de 2002. A música tocava no drama quando duas personagens, mãe e filhas, pobres e ávidas por sucesso e exposição nas redes de comunicação social, se exibiam na tela. O paradoxo é que, apesar de estar ligada ao núcleo mais pobre, esta música foi gravada pelo Grupo Falamansa, ícone do forró universitário, tipicamente destinado à classe média brasileira.

Das classificações dadas ao forró, têm-se o forró pé-de serra ou forró tradicional, forró universitário, forró pop ou forró eletrônico e uma outra nomenclatura mais

recente, como o forró *roots*. Muitos artistas analisam o forró e a música dita “tradicional” como não pertencente à classe de elite, mas sim proveniente das classes mais baixas. As cidades do Recife, capital de Pernambuco e a cidade de São Paulo, capital do estado de mesmo nome, exemplificam diferentes sentidos atribuídos ao forró e a forma como é construído pelas distintas classes sociais, para servir a finalidades diferentes. Na primeira cidade, o forró é, em sua maioria, feito por e para os de classe mais baixa, ou por uma pequena minoria de intelectuais da classe média. Já em São Paulo a execução do forró tradicional é feita por imigrantes ou por jovens pertencentes à classe média, mas a apreciação se dá pelo público majoritariamente universitário. No Brasil, mesmo com uma expressiva melhora nos últimos anos, ainda predomina nas universidades, principalmente nas mais bem conceituadas, os jovens oriundos das classes mais favorecidas.

Com uma pluralidade semântica presente desde sua etimologia, a palavra forró geralmente segue acompanhada de algumas denominações, tais como pé-de-serra, cearense, raiz, romântico, sem-vergonha, malícia, *pop*, moderno, estilizado, de plástico, eletrônico, universitário. Trata-se de uma lógica classificatória que relaciona séries homólogas de produções de diferentes estilos, ritmos, danças, públicos e locais de realização dos bailes. A taxonomia presente no conjunto de práticas relacionadas ao forró aproxima as características socio-espaciais dos bailes e das danças com o padrão ritmo-melódico do som produzido. Assim, estabelece-se uma correspondência metafórica entre os tipos de som e as práticas presentes no universo do forró, cuja tríade diferencial primordial presente nos discursos correntes compõe-se nos termos pé-de-serra, universitário e eletrônico. (Alfonsoni, 2007, p. 13)

Em Recife, como reforço do forró tradicional, há uma organização não governamental, fundada em 2005, que reúne vinte membros forrozeiros Pernambucanos que se chama “*Sociedade dos Forrozeiros Pé-de-serra e Ai*”. Com inspiração na gravadora norte americana Motown, uma empresa fonográfica feita por afro-americanos de Detroit para a divulgação de música negra no mundo, a *Sociedade dos Forrozeiros Pé-de-serra e Ai* atua como órgão representativo dos forrozeiros para a preservação, divulgação e gerenciamento do forró naquele estado e no Brasil.

Dentre as ações estratégicas da Sociedade com o objetivo de dar visibilidade ao forró pé-de-serra merece destaque a Caminhada do Forró, evento que acontece no mês de junho, desde a organização da instituição, ocasião na qual os sanfoneiros ao som do pé-de-serra desfilam pelas ruas do bairro do Recife antigo arrastando uma multidão que dança similar ao carnaval de rua. Outro destaque é a instituição da segunda sexta-feira de setembro como o Dia Estadual do Forró, fato que recebeu amplo apoio da Assembleia Legislativa. A data foi promulgada no ano de 2005. Conta ainda com a iniciativa da organização do bloco carnavalesco Sanfona do Povo, estratégia que coincide com o objetivo de divulgação do forró durante o ano todo. Sem falar nas relações amistosas com as mídias. A Sociedade dos Forrozeiros conta com a Rede Globo Nordeste como parceira, fato facilitador, por exemplo, na gravação e divulgação de DVDs, shows, grandes eventos. Além disso, a Sociedade mantém um programa na Rádio Folha de Pernambuco: o Forró e Ai! (Lopes, 2009)

Forró-pé-de-serra

O forró tradicional, popularizou-se em meados dos anos 40 e caracteriza-se pela recriação artística do universo rural do homem sertanejo. Exceto por alguns artistas como Dominginhos⁴⁰, nos dias de hoje, os forrozeiros desta categoria não têm tido muito destaque na mídia por não serem reconhecidos como produtores de grandes sucessos, isto é, com forte retorno comercial. As canções deste tipo de forró possuem uma linguagem rítmica expressa no corpo e na alma de quem cresceu ouvindo os gemidos dos aboios e o improviso dos repentistas⁴¹.

40. José Domingos de Moraes, o Dominginhos, adoeceu com um cancro de pulmão há 6 anos, teve muitos de seus concertos cancelados no segundo semestre de 2012. Até que o convidaram para tocar no dia 13 de dezembro de 2012 na cidade natal de Luiz Gonzaga, Exú em Pernambuco, para a comemoração do centenário de Gonzaga, a contar do dia de nascimento do artista. Apesar da insistência da esposa de Dominginhos para que este não fizesse o concerto, o forrozeiro não conseguiu negar este convite, por acreditar ser esta uma data de suma importância. Dominginhos não realizou o concerto até o fim e encaminharam-o para um hospital na cidade do Recife e posteriormente transferiram-no para outro em São Paulo. Foram sete meses e dez dias internado até o seu falecimento, aos 72 anos, em 23 de julho de 2013.

41. De acordo com Travassos (1996), “Quem não tem familiaridade com este tipo de prática considera o repente monótono senão feio. (...) O uso que os cantadores fazem da viola, o timbre de suas vozes e a emissão vocal também são peculiares. (...) qualquer brasileiro é capaz de identificar a cantoria como “música nordestina”, graças, entre outras coisas, a certos desenhos melódicos e escalas características. (...) Entretanto, diferentemente de outros gêneros musicais oriundos daquela região (como baião e frevo), a cantoria tem pouco espaço nos meios de difusão musical massiva e vive num circuito a parte, com seu público circunscrito e fiel. (...) A forma por excelência, entretanto, é de uma dupla de cantadores que se encontram para improvisar, em estrofes alternadas, obedecendo às rigorosas regras de rimas e metrificação. (...) Eles começam apresentando-se, louvando o promotor da cantoria – que os convidou – e os demais presentes. Fazem comentários jocosos sobre pessoas da assistência, cantam os mais variados temas (natureza, política, (...), etc.) (...) As grandes unidades em que se organiza a produção poética numa sessão

O forró pé-de-serra, no entanto, é o movimento de cultura brasileira que mais cresce fora do Brasil. No festival Andanças, em 2011, realizado sempre em pleno verão de Portugal, foi possível observar muito das raízes do forró, como a utilização de instrumentos como o triângulo, o acordeão e zabumba tocados de outra forma. Porém, os passos em que são dançados são típicos do forró universitário. O mesmo acontece por toda a Europa, a música é típica do forró pé-de-serra, mas os passos de dança são, quase que em onipresença, do estilo universitário.

Juntamente com a popularização do forró tradicional, o culto aos costumes e às tradições regionais foram bastantes valorizadas pela indumentária. Desde o início do forró tradicional muitos artistas adotaram trajes típicos da sua região. Como se citou no capítulo anterior, o próprio Luiz Gonzaga incorporou um vestuário que fazia alusão ao cangaceiro Lampião. Alguns músicos, como os componentes do Trio Nordestino, vestiam roupas floridas e chapéu de couro, também fazendo referência ao Nordeste. (Silva, 2003, p. 91)

Os principais artistas representantes do forró tradicional são: Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro, Carmélia Alves, Marinês, Abdias, Anastácia, Dominginhos, Osvaldinho do Acordeon, Trio Nordestino, Trio Juazeiro, Os Três do Nordeste, Zé Calixto, Sivuca, entre outros. Dominginhos, foi o principal seguidor de Luiz Gonzaga e último remanescente do forró tradicional. Utilizou-se de acordes mais ricos e melodias mais ousadas em suas músicas. É possível afirmar que os artistas dessa categoria de forró estão completamente fora do esquema mercadológico, do circuito dos meios de comunicação social. Além do mais, são vistos pelos representantes da indústria fonográfica como personagens folclóricos e ultrapassados, cujas músicas e apresentações não são mais viáveis para o mercado.

Como a origem do forró data de meados do século XIX, ou seja, mais de um século de existência, é natural que sofresse variações. Além de acréscimos de instrumentos, vai-se moldando o próprio ritmo e, assim, criando outros estilos

de cantoria são chamadas “baiões”, sequência ininterrupta de estrofes improvisadas, delimitadas por pausas em que cessam os cantos e as violas. Um “baião” pode ser inteiramente produzido numa única modalidade poética, ou pode comportar várias delas: os repentistas passam, por exemplo, das sextilhas (estrofes de seis versos heptassilábicos) ao martelo agalopado (estrofes de dez versos decassilabos), sem interrupção.”

dentro do próprio forró. Como aconteceu uma espécie de exclusão do forró tradicional por parte da mídia, a saída foi reorganizar o estilo tradicional, a partir dos critérios tecnológico-publicitários; inovou-se e recriou-se o antigo produto e através da lógica do mercado, explorando e estimulando a atenção do consumidor. O novo forró foi criado a partir do forró tradicional, incorporando conceitos de outros estilos musicais como o *axé music* (estilo musical do estado da Bahia. **Ver anexo 1**), a música sertaneja e o pagode. As bandas desse forró pós-moderno surgiram com a maquiagem do romantismo brega e o apelo sensual. Estas foram incorporando em seu repertório tanto atributos da música romântica, quanto letras que satirizavam alguns personagens do cotidiano, além de regravações de músicas de artistas tradicionais e internacionais com ritmo e arranjos atuais. (Silva, 2003, p. 113)

Forró Eletrônico

A partir da década de 90, surge o forró eletrônico. O forró tradicional, composto basicamente por sanfona, triângulo e zabumba, ganhou uma nova roupagem com a extinção do triângulo e a substituição dos outros dois instrumentos pela guitarra e o órgão eletrônico e o acréscimo de outros instrumentos como o saxofone. Há um grande aparato percussivo, contra-baixo em alto volume para maior condução musical e o uso de fortes batidas do bumbo da bateria para se ter mais peso musical e concorrer com as bandas de axé, de samba-reggae e de pagode que existiam no Nordeste. Este tipo de forró, agrega, em seus concertos, um público de em torno cinquenta mil pessoas. Deste modo, o trio forrozeiro fica sem ou com quase nenhuma expressão diante desses grupos que colocam por volta de quinze pessoas em um palco, a contar também com os dançarinos em roupas sensuais, que se posicionam à frente da banda.

A característica principal deste forró é a linguagem estilizada, eletrizante e visual com muito brilho e iluminação, empregando equipamento de última geração. O grupo pioneiro desta categoria, a banda Mastruz com Leite, após sete anos de carreira, gravou o seu primeiro CD acústico, retomando o estilo tradicional do forró pé-de-serra, e voltando também ao uso da sanfona. Assim, como efeito de

contaminação, fez com que outras bandas da categoria também aderissem (novamente) a este instrumento.

O forró eletrônico também é conhecido como *oxente music*⁴² e aqui o que importa é a banda e não quem está à frente dela. Absolutamente todas repetem, no meio de suas canções, os nomes de seus conjuntos quase que à exaustão, registrando a personalidade do grupo como uma forma de se destacar e se identificar, pois a maioria dos cantore(a)s desse forró têm o timbre de voz e a vestimenta muito parecidos uns com os outros e a estrutura das bandas são muito semelhantes. Porém, até os que fazem carreira solo reproduzem o mesmo modelo de vestimenta *country*, dançarinas à frente com mini-saias e repetição demasiada de seu nome, além de uma banda super equipada no acompanhamento.

Pode-se recusar a fruição do forró eletrônico, mas nunca negar sua importância como opção ao lixo da música estrangeira que o rádio toca, ao mercado que ele abriu para os músicos, à opção de lazer para os de renda mais baixa e à reciclagem ou fusão de ritmos, levadas e sons que ele faz (Carvalho, 2007, p. 69 APUD Feitosa, 2008)

O objetivo dos realizadores deste tipo de forró era divulgar este tipo de música como expressão cultural brasileira, mas também como um empreendimento comercial, eliminando o esquema de que forró só fazia sucesso nos períodos de festa juninas e nos fins de ano. Para os envolvidos nesta categoria, toda produção musical deve gerar lucros e assim seguem a linha de raciocínio de Luiz Gonzaga que teve criteriosas estratégias de marketing (Silva, 2003, p. 125). Porém, no caso de artistas como Frank Aguiar e Francis Lopes o processo foi inverso. Ao invés de partir dos grandes meios de comunicação, o sucesso se deu primeiro entre a classe popular, através da venda de discos piratas no centro da cidade de São Paulo, atingindo posteriormente as classes mais altas. Ambos os artistas nasceram no estado do Piauí (**ver anexo 1**) e se tornaram imigrantes em São Paulo. No ano de 2006, tamanha é a popularidade do forrozeiro Frank Aguiar, que

42. Outra designação para o forró eletrônico. É um modo pejorativo e preconceituoso de se referir ao estilo musical. “Oxente” é uma expressão de admiração muito utilizada no Nordeste, principalmente na Bahia que é a junção de óh gente! Em outras partes do Nordeste, encurtou-se e fala-se somente “ôxe”.

além de seu estrondoso sucesso musical, foi eleito e chegou a ser deputado federal⁴³ pelo mesmo estado que o recebeu, São Paulo.

O forró *pop* alcançou um substancial sucesso comercial em todo o Brasil, com bandas tocando em estádios desportivos e exibindo-se com frequência na televisão nacional, principalmente nas telenovelas. Este forró caracteriza-se pela mobilização de milhares de adeptos, em sua maioria jovens e urbanos, e por uma intensa produção expressa na vendagem e circulação de milhares de discos (piratas e oficiais). No discurso das músicas do forró *pop* é visível o uso do trinômio festa-amor-sexo. Numa visão preconceituosa, há quem considere este estilo como música para empregadas domésticas, motoristas de taxi, 'de mau gosto', 'de maloqueiro', 'de cultura de massa', e outras denominações da mesma linha.

A emergência deste movimento de forró *pop* está associado ao surgimento de cenas culturais periféricas urbanas. Foi a partir do início dos anos 90, somado com a primeira década do século XXI, que surgiram novos cenários culturais populares, aos quais chamamos de cenas periféricas urbanas. Estes cenários recriam estratégias tradicionais do mercado fonográfico e da indústria musical, assumindo o protagonismo nas opções de lazer e relações de sociabilidade. São algumas dessas manifestações: o tecnobrega paraense, o arrocha baiano e o veneirão pop gaúcho. Um forte exemplo de uma cena periférica é o mangubeat de Recife que foi criado em 1992, após o Manifesto Carangueijos com Cérebro, do jornalista e músico Fred Zero Quatro⁴⁴.

43. No sistema político brasileiro, há eleições de dois em dois anos, alternadas entre eleições municipais e eleições federais. Ou seja, de quatro em quatro anos há um tipo ou outro. Na primeira elegem-se os prefeitos (uma espécie de presidentes das cidades) e os vereadores (que são, de um modo geral, como se fossem os representantes dos bairros, freguesias). Na segunda, o povo escolhe cinco nomes para os cargos de presidente da nação, senadores (um cargo que, de modo geral e na minha opinião, na prática, serve para manter no poder os grandes latifundiários e representantes de grandes fortunas, em sua maioria remanescentes e herdeiros da colonização), deputados federais e estaduais e governadores (uma espécie de presidente do estado). Exceto o presidente, todos os outros são representantes das unidades da federação, os estados. Os senadores e deputados federais, formam um sistema bicameral, atuam em Brasília, capital do Brasil juntamente com o presidente. E os governadores e os deputados estaduais atuam nas capitais de seus estados. Então, o cantor Frank Aguiar foi um dos representantes do estado de São Paulo com cargo de deputado federal, em Brasília.

44. <http://mangubeat.forumeiros.com/t2-manifesto-mangue-1-carangueijos-com-cerebro>

Forró Universitário

Já o forró universitário surgiu a partir de 1975 (1ª fase), mas consolidou-se a partir da década de 90 (2ª fase). É o fruto da fusão da linguagem regional do forró tradicional com a linguagem da música urbana, agregando tanto os atributos e valores do rock quanto do *pop*. Isto gerou um novo estilo de forró que ganhou adeptos e apreciadores de várias classes sociais. Nesta categoria, incluem-se os primeiros artistas a introduzirem instrumentos eletrônicos no forró, mesclando-os com os instrumentos tradicionais. Tais modificações contribuíram para acelerar tanto o ritmo original quanto as harmonias empregadas nessa categoria.

Os principais artistas da primeira fase do forró universitário são Alceu Valença, Gonzaguinha (filho de Luiz Gonzaga), Elba Ramalho, Zé Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo. Além destes artistas citados, os quais tiveram renome nacional há outros com vasta expressão regional que apesar de adotarem alguns elementos do forró universitário, mantém em suas canções as características básicas do forró tradicional. São eles: Jorge de Altinho, Alcimar Monteiro, Petrúcio Amorim e Maciel Melo.

Foi nos anos 80 que se deu o aparecimento de maior número de artistas deste tipo de forró e, na realidade, parte deles não era de universitários, mas seus maiores sucessos eram ouvidos tanto pelos jovens universitários quanto pela camada popular. E como a maioria deles gravou em parceria com Luiz Gonzaga, estes artistas contribuíram para reativar o forró junto à classe média e popular, tanto no interior como nas capitais do Brasil.

Na década de 1990 surge, principalmente pelo Sudeste, uma nova geração de grupos vinculados ao forró universitário. O Trio Virgulino foi o primeiro grupo a ser convidado para tocar em universidades (UNICAMP – Universidade de Campinas, uma cidade do estado de São Paulo) e por isso é considerado padrinho das bandas Falamansa, Bicho de Pé e o Trio Rastapé. O trio, com formação tradicional e com todos os integrantes sendo imigrantes nordestinos, em São Paulo, abriu portas para os demais acima citados. Outros grupos importantes desta categoria e do Sudeste são: O Trio Sabiá (também composto por imigrantes) a Banda Mafuá, Forróçacana, o Trio Forrozão mas há outros. E

também do Nordeste: Mestre Ambrósio, Cascabulho, Querosene Jacaré, entre os mais conhecidos.

Uma prática muito comum nos salões de forró universitário, inclusive em Lisboa onde esta categoria de forró é imperante, é que as mulheres, ao término de uma dança com um par, dirigem-se para a beira da pista para aguardar um novo chamado para, dentro de instantes, no início de uma próxima canção, voltarem a rodopiar pelo salão. Durante a dança, as pessoas costumam dialogar e gostam de ensinar novos passos uma para as outras.

Geralmente é dançado por parceiros do sexo masculino e feminino, embora ocasionalmente mulheres também dance juntas com o comando de uma líder. A mão esquerda do cavalheiro segura a mão direita da dama e a mão direita é colocada no quadril da parceira para a execução dos movimentos, enquanto que o braço esquerdo da mulher envolve os ombros do parceiro numa espécie de abraço. A mão no quadril da dama é a que orienta nas respostas em dança que esta deve fornecer. No forró, de modo geral, a sanfona dá o ritmo, a zabumba dá o compasso e o triângulo faz o acompanhamento. Há, portanto, um padrão de passos que são orientados ao som da zabumba, na contagem do compasso binário (um passo para o lado, um passo para o outro) ou na contagem do compasso quaternário (que podem ser dois passos para um lado e dois passos para o outro lado ou um passo para frente e um passo para trás, com os pés dos parceiros intercalados).

Miltinho Edilberto considera que o forró universitário não é um estilo de música, mas apenas o público que o frequenta (este predominante em Portugal). Segundo o artista, “o pessoal dança de uma forma aculturada. Tem passos de salsa, samba-rock, kizomba... é uma kizomba mesmo!”.

Forró universitário x Forró Eletrônico

Há um revestimento novo ao xote de Luiz Gonzaga e chamaram de forró universitário, pois os primeiros consumidores eram de fato universitários, para não dizer, de uma forma subtil, que não era música de taxista ou de empregada doméstica e sim música tocada por e para integrantes da classe alta. Algumas expressões dos organizadores de forró universitário para se referir ao seu público privilegiado, a classe média, são: “gente bonita”, “universitária”, “de bom gosto”, “meus amigos”, “que entende de forró”, “que sabe apreciar a boa música”, “que tem cultura”, ou ainda, “que sabe reconhecer a cultura autêntica”.

O forró eletrônico é praticamente contemporâneo à segunda fase do forró universitário. O primeiro é mais famoso no Nordeste e o segundo no Sudeste do Brasil. Ambos coexistem em cidades grandes como Rio de Janeiro e São Paulo, mas visivelmente e, de longe, o público difere entre os dois. O forró eletrônico foi destinado a espaços grandes e abertos, enquanto que o forró universitário para as festas particulares e para poucos (forró secreto).

A dança comunica diferentes usos dos corpos a partir de distintas técnicas corporais. Essas diferenças são complementadas com o modo de vestir. O forró universitário criou um estilo que utiliza peças do figurino classificado como *hippie* e também do *surfwear*, segundo classificações dadas pelos agentes. Para as meninas, saias, batas e regatas, de cores e estampas variadas. A tiracolo, uma pequena bolsa que não necessita ser tirada do corpo durante a dança. Nos pés as chamadas sapatilhas chinesas, calçados de pano com solados baixo e fabricado de borracha, que facilita o deslizamento no chão. O uso da sapatilha tornou-se a marca registrada da menina forrozeira e foi, inclusive, tema de música (Sapatilha 37 do grupo Guenta Aê, **ver anexo 3**). Para os meninos, bermudões, regatas e camisetas (geralmente com logotipo de alguma banda ou fã clube de forró). No pé, sandálias de tiras, tênis ou nada. Dançar com os pés descalços, prática comum nas praias e bailes de Itaúnas, é sinal que o rapaz é um “bom forrozeiro”. (Alfonsoni, 2007, pp. 120-121)

No forró eletrônico, o figurino tende a ser mais variado. Podendo ser desde vestido de festas com lantejoulas para as mulheres e roupas sociais com camisa, calça e cinto para os homens, ou roupas mais casuais como o uso de *jeans* para

ambos os sexos. Na maioria das vezes, as mulheres calçam sapatos altos, abusam dos decotes, das calças justas ou saias curtas e não economizam no uso de maquiagem. Os homens exibem os músculos bem torneados em camisas regatas ou *babylooks*. Apresentam-se também roupas no estilo *country*, isto é, camisas com estampas em xadrez, chapéus de *cowboy*, cintos e fivelas grandes, coletes com franjas e botas de couro. Porém, seja qual for o modelo, há uma preocupação em seguir as tendências da moda.

O público do forró eletrônico usa, para se referir ao forró universitário, expressões como “forró de paulista”, “forró de jovens” e até mesmo “forró de classe média”. Contudo, para frequentadores do forró eletrônico, identificar um espaço como sendo da classe média não é considerado motivo para valorização de tal prática. Os bailes da classe média, sob tal ponto de vista, não são melhores que os bailes do 'povão'. Ao contrário, são até considerados menos animados.

Forró Roots

Uma outra denominação muito utilizada no meio do forró é a categoria de forró *roots*. A cidade de Itaúnas, situada no litoral norte do Espírito Santo (**ver anexo 1**), referida na citação acima, da autora Daniela Alfonsoni, é considerada a 'Meca do forró *roots*', por ser, segundo se afirma, 'o local onde tudo começou'. Há anos é frequentada, principalmente nos meses de julho e de dezembro a março, por jovens ávidos por forró, oriundos, sobretudo, das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Vitória e Brasília. Esta nomeação se dá para o tipo de forró universitário que utiliza discos de vinil e tenta reproduzir em bandas o mais próximo da rusticidade e o retorno às raízes, como forma de resgate do mais original que o forró pode apresentar. O problema, como enfatiza Miltinho Edilberto, está na utilização de um nome estrangeiro, ter como público principal jovens da classe alta e querer ser radical num movimento cultural tão brasileiro, fruto das descendências Nordestinas e de caráter migratório. E ainda, utilizar passos do *zouk*, *salsa*, *lambada* e dizer que aquilo é que é o “verdadeiro forró”.

A autora desta dissertação confessa que, antes de chegar em Portugal, nunca havia ouvido falar em forró *roots* até ter conversado com uma colega de trabalho, nascida no estado do Espírito Santo, que referiu-se a Itaúnas como a 'capital do forró'. A partir daí, aconteceram outros contatos com pessoas realizadoras de eventos de forró em Portugal a defender o “*roots*” do forró.

Tradições podem ser abandonadas (frequentemente em face da perseguição) ou podem ser fortalecidas como uma arma de definição ou afirmação de identidade de um grupo. Se existirem estilos que podem ser rigidamente preservados, outros novos podem ser criados, ou ambas as coisas. Uma relação hegemónica entre dois grupos indica a probabilidade de transformação social, mas não indica a absoluta necessidade nem a direcção da transformação musical. A relação entre os chamados grupos “dominantes” e aqueles descritos como “dominados” é, frequentemente bastante complexa. Na música e dança as classe “dominantes” apropriam-se frequentemente da música e dança de grupos menos poderosos do ponto de vista político e económico – como no Jazz, Reggae, música afro-brasileira e o uso de temas a partir do folclore rural por elites urbanas. Devemos ser prudentes ao passarmos directamente de uma análise sociopolítica para uma conclusão musical; a relação da música com processos sociais pode ser bastante complexa, dependendo do modo como a música é pensada e do que a sua execução significa para os que a praticam. (Seeger, 1996, p. 475⁴⁵)

O tradicional, por si só, de fato não agrega muitos seguidores por ser associado a coisa velha, ultrapassada e, algumas vezes, perigoso, já que a maioria das festas de forró tradicional ocorre em lugares considerados marginalizados no Brasil. No entanto, deve-se tomar como base o tradicional, aceitá-lo e utilizá-lo como forma de construção do presente. O reconhecimento de si e da sua identidade passa pela admissão de informações dos antecedentes e recategorização em torno do meio ambiente e do tempo em que se existe. Não adianta se apropriar de algo que não lhe é próprio e ainda tomá-lo como a única certeza e verdade.

45. In Castelo-Branco (1996) coordenação.

4. Forró em Portugal e no Mundo

Brasileiros em Portugal

Este capítulo aborda o forró na Europa, com especial destaque para o contexto português. No entanto, antes de tratar sobre esse tipo de música e dança nesse continente, vale a pena relembrar como se deu o processo de imigração de brasileiros para a Europa e para Portugal. Este país, ao sul da Europa, é o segundo destino mais procurado entre aqueles que tentam a vida fora do Brasil, perdendo apenas para os Estados Unidos da América (**ver anexo 5**).

A emigração brasileira é um fenómeno relativamente recente e ocorre em massa a partir dos anos 70, do século XX. A partir dos anos 80, o brasileiro está a tornar-se num novo nómada do mundo, muitas vezes tomando o caminho inverso aos colonizadores portugueses. Portugal funciona para muitos emigrantes brasileiros como um porto de escala para outros destinos europeus, ou como porto de abrigo quando algo não corre bem noutros lugares. Segundo o sítio da internet Lusotopia⁴⁶, os brasileiros em Portugal passaram a constituir a maior comunidade de imigrantes do país em 2004.

Começaram a vir, em geral, a partir de Minas Gerais, na mesma época em que os Estados Unidos da América tornaram-se mais rígidos quanto à imigração. Ao mesmo tempo a moeda euro torna-se consideravelmente mais forte em relação ao real (moeda do Brasil). Portugal se torna uma meta ainda mais atrativa pela língua em comum, já que a maioria dos imigrantes comunica-se apenas em português, mesmo aqueles que anteriormente se dirigiram ou pensaram em se dirigir para os EUA.

Como já se falou anteriormente, os motivos que levam à imigração, seja ela de brasileiros ou de qualquer pessoa de qualquer parte do mundo são os mesmos: a expectativa de melhores condições de vida, seja ao nível financeiro, seja ao nível emocional. A socióloga Filipa Pinho, coordenadora da equipe técnica do Observatório da Emigração e doutora pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), em entrevista para a Agência Brasil, revela que a partir do fim dos anos de 1990, os brasileiros, que emigraram para Portugal, inseriram-se majoritariamente no segmento menos qualificado do mercado de trabalho, como

46. <http://lusotopia.no.sapo.pt/indexBREmigrantes.html>

os setores da construção, de restauração, comércio e serviços. Isso, independentemente de alguns terem habilitações superiores ao que lhes era pedido, mas um grupo muito significativo passou a desempenhar alguns dos cargos mais bem pagos de Portugal. A grande maioria chegou sem visto, pois durante o prazo de 90 dias há a autorização para a permanência como turista, e ficou para além deste período⁴⁷.

O Brasil, acostumado a se definir como país de imigrantes, passa a confrontar-se com o novo fato da emigração internacional. Segundo dados do censo de 2010 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), cerca de quase 2% da população brasileira vive hoje no exterior. O país cresceu em população, assim como presenciou uma saída massiva de seu povo. Para se ter ideia, em 2004, quando o euro estava hiper valorizado em relação ao real (1euro = 4 reais), os bancos brasileiros disputavam as remessas pecuniárias dos imigrantes 'tupiniquins'⁴⁸. Estas remessas representavam um montante significativo pelo enorme número de brasileiros no exterior e na Europa, precisamente.

Com a presente crise económica, houve uma estagnação na entrada de brasileiros e muitos deles retornaram à terra mãe ou, como os muitos portugueses, migraram para outro país como a Inglaterra, por exemplo. De qualquer forma, a comunidade brasileira em Portugal ainda é bastante numerosa. Muitos brasileiros, ao longo destes anos, constituíram família em Portugal, outros continuam no país por razões as mais diversas. Com ou sem família constituída, muitos já possuem a nacionalidade portuguesa e, assim, permanecem neste país, apesar da crise.

Imigração e relação ao gosto ao tipo de forró

A questão da imigração na Europa e, especificamente, em Portugal acaba por direcionar e definir gostos em relação ao forró, principalmente em relação ao forró

47. <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-12-24/imigrantes-brasileiros-nao-deixam-em-massa-portugal-por-cao-da-tese-diz-sociologa> . Publicado em 24-12-2012.

48. De acordo com <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tupiniquins> Tupiniquim refere-se ao grupo indígena com o qual se deparou a esquadra portuguesa de Pedro Álvares Cabral. No coloquialismo "tupiniquim" também tem sido usado como metonímia de Brasil ou brasileiro em geral.

universitário e ao forró eletrônico. Em Portugal, os pólos de forró são as cidades de Lisboa, Porto e Coimbra. Em Lisboa e Coimbra o público é composto principalmente por universitários, ou estudantes ou apreciadores da cultura (dita tradicional) de alguma forma. A maioria dos organizadores de forró aqui em Portugal são de origem do Sudeste do Brasil. Assim, além de angariar o público universitário, o modo como é ensinada a dança também está sob esta influência deste conceito universitário.

Na Europa, de um modo geral, a forma de dançar é, portanto, predominantemente universitária. Como define Miltinho Edilberto, neste tipo de forró, o universitário, o forró moderno, forró espetáculo, a dificuldade dos passos é que é mais interessante. Segundo este artista, “na Europa é totalmente imprevisível e surpreendente. Uma das melhores dançarinas que já vi é russa. Você pode imaginar, né? A polca. A Rússia tem uma tradição de dança. Eles são preparados de uma certa forma, pro esporte e pra dança”.

Há também em relação ao Brasil o discurso de democracia racial que em Portugal refletiu como “Brasil, país de mestiços ou mulatos”, diferente dos países de África que são conhecidos como territórios de negros. No Porto, por exemplo, o que acontecia era uma preferência por parte dos empregadores portugueses por brasileiros 'mulatos' para determinados tipos de trabalho. E, assim, os 'mulatos' e os negros tinham mais facilidade de encontrar empregos do que brasileiros brancos. (Machado, 2007) No Brasil, o segmento afro-descendente ainda é o contingente com menos acessos sócio-econômicos, apesar das políticas de afirmação que vem sendo implantadas nos últimos anos.

Por outro lado, por conta da alta aceitação das telenovelas brasileiras em Portugal, o forró eletrônico é muito conhecido neste país. E igualmente ao Brasil, os trabalhadores de baixa renda é o público típico deste tipo de forró. Podemos, então, associar a maior oportunidade de trabalho para negros e 'mulatos' na cidade do Porto à predominância no consumo do forró eletrônico. Este tipo de forró, por grande influência das telenovelas brasileiras, é um modo de distração depois de uma jornada de trabalho semanal intensa. Diferente do público universitário, mais característico em Lisboa, o público do forró eletrônico no Porto

consome mais, inclusive bebidas alcoólicas. É muito comum a reclamação de donos de casas noturnas em Lisboa, que cedem seus espaços para bailes de forró universitário, reclamarem que, embora o público seja “animado e bonito”, não são bons clientes no quesito de consumo aos produtos vendidos na casa.

Rogerinho do Acordeão dirá que:

Do mesmo jeito que o ritmo evoluiu no Nordeste do Brasil e hoje tem o forró eletrônico, podemos dizer que existe a evolução da dança que virou o movimento que conhecemos hoje aqui na Europa. (...) os estudantes de salsa querem conhecer o forró pra poder aprender mais passos porque tem uns elementos diferentes e é muito parecido com a salsa que é o ritmo da dança de salão mais conhecido na Europa. (...) A gente toca em Portugal igual no nordeste do Brasil, igual se você for no interior de Pernambuco, no interior do Rio Grande do Norte, você vai ver trios de forró tocando exatamente como você vê aqui. É provavelmente as mesmas músicas, mas o jeito de dançar você vai ver o sertanejo, o nordestino dançando de uma maneira e o estrangeiro e as pessoas do sul do país (Brasil) dançando de outra maneira. (Rogerinho do Acordeão, 2011)

Os Europeus no forró

Seja qual for a categoria de forró, podemos associar a sua origem, principalmente em relação ao instrumentos musicais utilizados, à Europa. Numa noite de música e dança *folk* do Festival Andanças de 2011, foi possível perceber muitas semelhanças sonoras do *folk* irlandês, francês, galego e português com forró. E 70% do público, numa grossa estimativa, sabia dançar o forró. Podemos supor, que daqui há alguns anos ocorra uma espécie de fusão do *folk* com o forró. O próprio fado, em lírica e métrica, condiz bastante com o forró.

Os europeus estão assimilando muito bem o forró. Tem músicos, que eu já vi, portugueses cantando com perfeição, desde o sotaque, se é que tem que ser perfeito, cantando em português brasileiro e tocando instrumento, já aprendendo a tocar zabumba, instrumentos que são muito específicos, né?! E dançando principalmente. Os europeus estão dançando muito. As européias, principalmente as mulheres, mas também tem vários homens que estão dançando bem, conduzindo bem, né?! É porque o forró pro

homem é meio manhoso. As vezes eles não sabem dançar muito no ritmo, mas ele sabe conduzir. Você olha pro pé dele e vê que ele tá completamente fora do ritmo, mas ele sabe conduzir e como é tudo em cima, eles ficam olhando só pra cima, pro giro, sendo que o forró tradicional é pé e sentimento, pé e coração. (...) esquecem de uma coisa, de fechar os olhos, sentir a letra a melodia... . (Miltinho Edilberto, 2011)

Entre as diferenças que podemos destacar entre brasileiros e europeus na dança do forró, pode dizer-se que, regra geral, os brasileiros têm mais desenvoltura e ousadia. Possivelmente este fato deriva da mistura de ritmos e da diversidade cultural patentes no Brasil. Talvez por influência do samba, da mistura do forró e outras danças brasileiras, o dançar é (quase) inato e muito natural. Porém o europeu, quando se propõe a aprender algo é muito dedicado e disciplinado e então aprende a dançar muito próximo do brasileiro.

Para além de Portugal, julgamos que, na Europa, o movimento de forró está mais forte na Alemanha, em França e em Inglaterra. Na França ocorre forró há muito anos e o próprio Luiz Gonzaga já tocou por lá. E dentro dos bailes de forró, em todo lugar da Europa, observa-se que os brasileiros são minoria. O maior volume se dá entre os músicos porque até professores de todas as nacionalidades foram surgindo ao longo dos anos.

Projetos de forró em Portugal

Quanto aos projetos realizados no âmbito do forró em Portugal (**ver anexo 6**), pode-se destacar a criação da *Associação Portuguesa de Forró (APF)* criada para divulgação de atividades em Portugal, sejam elas de aulas, de bailes e de qualquer evento englobando forró; o *Forró do Pablito*, o qual tem como ator principal o professor de dança Pablo Dias, que está em Portugal desde o ano de 2004 e no ano de 2012 realizou o seu primeiro festival. Pablo tem a frase “Quem dança é muito mais feliz!” que o caracteriza. É possível ter aulas com o Pablo Dias na Casa dos Lafões, na Rua da Madalena e, às sextas-feiras, frequentar um baile de forró também neste local. Para além das aulas, Pablo promove festas e atualmente está à frente do trio Zarabatana.

Há também que se destacar o *Forró Prá Todos*, que foi criado por Deli Gonçalves, um carioca que está em Portugal há mais de 12 anos e que podemos considerar o pioneiro em divulgar o forró neste país. Começou por dar aulas na antiga casa do Brasil de Lisboa (antes em frente ao Miradouro São Pedro de Alcântara e hoje na Rua Luz Soriano, ainda no Bairro Alto) e depois por promover festas fixas às quartas-feiras, num bar chamado Berlim, na Rua do Diário de Notícias, no Bairro Alto. Com a música ao vivo da banda *Os Primos* que era composto por Cícero Silva (que é um dos componentes do Quinteto Luso Baião ao mesmo tempo que compõe o Trio Zarabatana) e Rodrigo Lemos que hoje canta sozinho em bares nas noites Lisboetas, além de outros dois componentes que tocam em banda de pagode na Bohemia do Bairro Alto. Hoje, nem aulas e nem o baile de forró existe deste projeto. O bar encontra-se fechado desde o final de 2011. O nome deste projeto era como se fosse a tradução do forró na sua etimologia inglesa: For All (para todos).

Outro importante movimento é o *Projeto Forró de Lampião* do zabumbeiro, DJ e professor de dança Enrique Matos que surgiu em 2010 e já em 2011 realizou o Festival Baião em Lisboa, e em 2012 comemorou o centenário de Luiz Gonzaga com diversos concertos por Lisboa. Enrique, juntamente com parceiros, conseguiu expandir o projeto para Dublin e Roma. Com a adição do músico Marcos Bifão, Pablo Dias e Enrique montaram em 2011 um trio de forró, o Trio de Ujuara, que não tinha sanfona e, sim, a guitarra de Bifão. Hoje o trio não existe mais. Recentemente Matos em conjunto com mais outros quatro músicos formam o Quinteto Luso-Baião, o qual tem tido grande destaque na cena do forró em Portugal. Enrique iniciou com aulas na academia de dança Steps, em Santa Apolónia e também promovia festas fixas aos domingos por lá. Atualmente o ponto de encontro do Projeto Forró de Lampião é no Quiosque “O melhor Bolo de Chocolate do Mundo”, na Avenida da Liberdade, aos domingos e no Bar e Centro Cultural, Sagrada Família, na Avenida Duque de Loulé, próximo ao Marquês de Pombal, com aulas e baile semanais.

Depois que Deli Gonçalves deixou de dar aulas na casa do Brasil, passou a tutela para o seu aluno Ednézio Souza (Ed) que criou o projeto *Forró sem Preconceito* e mais tarde, como zabumbeiro, junto com o músico Júnior Natureza na guitarra e

Adeliane Gonçalves, no triângulo, montaram o *Trio Forrózada*. No início do ano de 2012, Miltinho Edilberto esteve em Portugal e, também, com o Ed, o Pablo e o Enrique, fortaleceu neste país o seu projeto *Forró do Mundo* que tem como mote a união dos produtores e divulgação dos eventos de forró pela Europa e pelo mundo. Ednézio, hoje está de volta ao Brasil. Algumas das ações do *Forró do Mundo* foi a realização do forró na rua que posteriormente foi adotado por outros grupos e projetos. Na atualidade, Júnior Natureza encabeça uma banda de forró de nome *Kabaça Roots*.

Outros projetos que podemos lembrar é O *Arte Pura*, fundado por André Luiz Vieira há mais de dez anos, na Amadora, com o objetivo de divulgar a cultura Nordestina, mesmo objetivo do *Balé Brasil de Portugal* de Almada, sob direção de Pedro Pernambuco. Outros que se tem conhecimento são o *Espaço Compasso* com aulas com Sérgio Cardoso e com matinês aos domingos ao som do Guri Trio; o *Centro Cultural Contagiarte* com Silvio Costa lecionando forró e o *Projeto Forró Danado do Porto* com Rogerinho do Acordeão. A autora deste estudo desconhece os produtores e professores do Porto, exceto o músico Rogerinho do Acordeão. Há também alguns projetos mais fugazes como o *Trio Xoxote* (do qual um dos integrantes, Railan Melo, compõe também a banda Kabaça Roots), tão breve que surgiu e se desfez.

A partir do segundo semestre do ano de 2012, surgiram novos professores de forró em Lisboa. A citar, Sofia GP e Ricardo Ferreira, discípulos de Pablo Dias; Thiago Reis, que trabalha na linha do forró *roots* e a autora deste estudo, Joana Sarquis que, mesmo trabalhando com dança popular brasileira desde o ano 2000, somente a partir de 2012, apresenta-se como professora em Lisboa.

Forró e Interdisciplinaridade

Nos anos de 2007 e de 2008, as revistas *Rolling Stone Brasil* e a *Bravo!* fizeram edições especiais de aniversário com uma listagem de 100 músicas importantes da história da MPB. A primeira chamou o especial de 'As 100 maiores músicas da MPB' e a segunda '100 canções essenciais da MPB'. A *Rolling Stone Brasil* foi um pouco mais eclética que a última, mas com igual ênfase para os compositores Chico Buarque e Tom Jobim. A música brasileira é bastante diversa e há muito a criticar em relação a estas listas, como por exemplo a escolha da soberania desses compositores em relação a tantos outros, mas principalmente em relação a Luiz Gonzaga. Na *Rolling Stones Brasil*, a canção 'Asa Branca' ocupa a posição 4, atrás de Chico Buarque, Tom Jobim e Pixinguinha, nesta ordem. Enquanto que na edição da Revista *Bravo!*, o forrozeiro aparece nas posições 8 e 44 com as canções 'Asa Branca' e 'Assum Preto' respectivamente. Em ambas as listas também aparecem a canção 'Luar do Sertão' de autoria de João Pernambuco, mas que Luiz Gonzaga gravou com a sua interpretação. **(ver anexos 3 e 7)** Embora o forró seja significativo para o cenário nacional brasileiro, através destas publicações, observa-se que não lhe é dada a devida importância.

Uma outra forma de pensar a relevância do forró, para a música brasileira e mundial, é fazer um mapeamento dos caminhos em que o forró tomou antes, durante e depois de sua criação. Como vimos em capítulos anteriores, o forró enquanto dança origina-se da polca⁴⁹, uma dança típica europeia que foi para o Brasil, possivelmente levada pelos Portugueses que aportaram na costa brasileira. Com a sonoridade negra, a polca ganhou uma versão erudita com violões misturados com o som dos batuques e da capoeira de origem africana. Já o índio, brasileiro oficial, 'melomodificou' a polca aprendida dos portugueses com o seu pife de um pedaço de bambu. Então, talvez possamos chamar de forró essa musicalidade surgida da mistura das etnias predominantes do território brasileiro.

Negros e índios passaram por processos diferentes durante a colonização e período de escravidão. Aos negros havia uma maior imposição de esforço físico, até por conta de sua história de escravidão. Após a abolição da escravatura, em

49. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3>

1888, os negros, sem terra, sem moradia, sem meios de sobrevivência foram proscritos para as periferias das grandes cidades. Muitos foram trabalhar em zonas portuárias. Aos indígenas foi legada a quase extinção. E a partir daí temos diferentes caminhos musicais do Brasil. O samba, de origem africana e do período de escravidão no Brasil, e portanto negra, tornou-se música urbana. O forró, com ênfase em batidas indígenas junto com a musicalidade europeia, e nascido nas margens das estradas de ferro construídas, dentro do país, entre 1854 e 1858, pode ser considerado música do interior, ou seja caipira.

Ambos os ritmos, forró e samba, possuem a mesma batida com compasso quaternário, a qual pode se adaptar a qualquer outro ritmo, ou seja, é uma batida universal. Possibilita, deste modo, qualquer tipo de música ser tocada como forró ou samba. O samba, além de cair no gosto da classe média, alterou a dança dos salões da burguesia branca, tornando-se o que chamamos de gafieira. Esta é uma dança a par que simula movimentos das personagens do mestre sala e da porta bandeira de uma escola de samba.

O forró, pois, pode-se concluir que tem mais influência europeia e, principalmente, portuguesa do que o samba. A polca, por exemplo, lembra muito a quadrilha junina, a qual apresenta fortes semelhanças com as marchas populares de Lisboa. E a musicalidade no forró lembra-nos a melodia portuguesa no sentido de dar ênfase à saudade, à gozação, à descrição de paisagens, ao relato de conquistas. Também a poesia no forró costuma ser quaternária, ou seja, de quatro versos, como no fado e, ou em um exemplo mais popular, como na música pimba.

É sabido que na primeira fase da colonização, o português se misturou facilmente com os índios e os africanos, estabelecendo a forte tradição de mistura étnica que continua no Brasil contemporâneo. Essa miscigenação facilitou a mestiçagem cultural e musical onde, no entanto, o elemento europeu foi dominante. Não só os portugueses conseguiram transferir e estabelecer um território tão extenso e entre grupos de origens tão diversas a sua língua, sua religião, e a maioria de seus costumes, mas também as suas tradições deixaram traços fundamentais entre grupo culturais alheios ao português, como índios e africanos do norte e nordeste brasileiros. O elemento português na cultura brasileira (essencialmente mestiça) apresenta uma notória

homogeneidade e, sem dúvida, representa o denominador comum numa cultura onde se encontra diferenças culturais muito fortes. A mestiçagem cultural-musical deve ser vista, no entanto, como processo em linha contínua, isto é, com a sua própria dinâmica de evolução, incluindo factores de continuidade e de mudança. (Béhague, 1996, p. 63⁵⁰)

Um fenómeno muito interessante que acontece de uns anos para cá, é a regravação de outros ritmos em forró. Talvez esta seja uma forma de resgatar o forró tão ocultado pelas gravadoras. Para o artista Dominginhos, esta moda de regravação ocorre porque não há mais inspiração. “Esses artistas não estão fazendo nada mais do que reviver aquilo que já passou”. (Dominginhos APUD Silva, 2003, p. 123). Este fenómeno reflete-se também na dança.

Em Portugal é muito comum verem-se as pessoas dançando forró em qualquer ritmo. O mais comum deles é o samba, pois há anos, em Lisboa, ocorre semanalmente o concerto do grupo musical Roda de Choro de Lisboa (a autora deste estudo conheceu o forró em Portugal através deste grupo musical). Neste grupo, que toca música de excelente qualidade, a maioria dos músicos não é brasileira. Ao som da grupo, 70% do público dança como o forró, independente da música a ser tocada. Como no sudeste do Brasil, o samba de gafieira influenciou bastante o forró e como os professores que aqui lecionam são, na sua maioria, desta região, é bem possível que esta relação do forró e o samba em Portugal, venha daí.

Até há pouco tempo, havia somente uma pessoa que ensinava samba de gafieira em Lisboa. Este professor, Luiz Fernandes, depois de muitos anos em Portugal, voltou ao Brasil, ao Rio de Janeiro, sua cidade natal. Sesimbra é o maior reduto de samba em Portugal. Lá há em torno de seis escolas de samba, com direito a passistas (mulheres seminuas, cobertas de brilhos e plumagem), bateria e mestre-sala e porta-bandeira (casal de dançarinos, onde o homem se exhibe com passos difíceis do samba e exalta a porta bandeira, a qual, com seu grande vestido, rodopia com uma bandeira que carrega o emblema da escola).

50. In Castelo-Branco (1996) coordenação.

O mais curioso é que quase a totalidade dos componentes que compõem as agremiações de samba são portugueses, exceto os maestros das baterias que são brasileiros. Assim acontece também com o forró aqui em Portugal e em toda a Europa: o público é quase todo composto pelos nativos dos respetivos países, ficando a cargo dos brasileiros a animação dos bailes com a música. Fato que gradualmente está se modificando, com a inserção de pessoas de várias nacionalidades no quesito de animação, tocando música brasileira.

Para finalizar este trabalho, ainda podemos destacar neste capítulo outras reflexões relacionadas ao forró que foram emergindo ao longo da realização deste estudo, porém sem nenhuma resposta. Como aplicar o forró de um modo educacional ou terapêutico? Podemos considerar o forró como forma de comunicação?

E. CONCLUSÃO

Este estudo propôs uma reflexão acerca do universo do forró e uma breve explanação do contexto em Portugal. Em síntese, a par com a investigação desenvolvida, surgiram questões relacionadas com a problemática da identidade, da migração, da música para dança e do contexto cultural da comunicação.

Um tipo de música, tão brasileiro como forró, ganhar adeptos pelo mundo e ter um crescimento tão significativo como teve e vem tendo ao longo dos anos, levou-me a acreditar que seria um tema para um estudo. Pois, mais do que o fenómeno de amor à música e à dança, o forró tomou dimensões de importância em quesitos pessoais e identitários.

Não há dúvida que o forró é originariamente brasileiro e de forma sucinta, ser brasileiro significa ser miscigenado. Essa conquista mundial nada mais é do que o retomar da mistura originária. Além das influências culturais e musicais dos três principais povos que formaram o povo brasileiro (Índios, Portugueses e Africanos), temos também, o ajuntamento de outros povos, por conta da intensa migração de pessoas oriundas de diversas partes do globo para o Brasil a partir da segunda metade do século XIX.

O próprio termo forró é a tradução de muitas histórias musicais. Em seu nome, de origem agregada à implantação das estradas de ferro no Brasil, carrega o mais democrático que se pode ser: *For all* = para todos. E é mesmo assim, sem qualquer distinção. Até mesmo as categorias criadas dentro do forró, que nada mais são do que transformações fonográficas ao longo do tempo, natural para todos os ritmos, é uma forma de agregar todo o mundo. Os mais beneficiados financeiramente tendem ao forró universitário; aqueles que são menos favorecidos preferem o forró eletrónico; e os intelectuais, as pessoas mais idosas e habitantes de cidades do interior do Nordeste são mais suscetíveis ao forró pé-de-serra. Tem para todos os gostos e idades. E mesmo com essas separações, absolutamente todos são abertos para receber todos.

E ao estudar o forró que ganhou o mundo, voltamos ao ser, o brasileiro, o que saiu do seu lugar, fruto de emigrações externas, para tornar-se o próprio imigrante. Hoje, a partir do '*boom*' dos anos 70, somos a nação que mais tem gente fora de seu território e este fato muda significativamente a questão da

identidade. Assim, mais do que nunca, ser cidadão do mundo cabe aos brasileiros
E o forró é finalmente o som dessa diáspora.

F. FONTES DE PESQUISA

Bibliografia

Albuquerque, D. M. (1999). *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez..

Alfonsoni, D. A. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção de forró*.

http://www.google.pt/urlsa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDgQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8134%2Ftde-08072008-141736%2Fpublico%2FDISSERTACAO_DANIELA_DO_AMARAL_ALFONSI.pdf&ei=keDuUcFF6uO7QbVkYGgDg&usg=AFQjCNFWoOxeTF4E-8WdujQzrH7rggFMug&sig2=3O6vD1TJo81za62rxp-prA&bvm=bv.49641647,d.ZWU

Consulta em outubro de 2012.

Andrade, M. (1972). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins.

Arbex Júnior, J. (2000). “Globalitarismo” e Cultura. In Revista Caros Amigos, ano IV, nº 38, mai 2000, pp. 20-23. São Paulo: Casa Amarela.

Béhague, G. (1996). *O Impacto Mundial da Música e Instituições Musicais Portuguesas: um Esboço Preliminar*. In Castelo-Branco, S. (1996) coord. *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Caillois, R. (1986). *O Mito e o Homem*. Lisboa: Edições 70.

Castelo-Branco, S. (1996) coord. *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Costa, G. *Imigrantes brasileiros não deixam "em massa" Portugal por causa da crise, diz socióloga*.

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-12-24/imigrantes-brasileiros-nao-deixam-em-massa-portugal-por-cao-da-cao-diz-sociologa>

Consulta em dezembro de 2012

Dreyfus, D. (1996). *A Vida de Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34.

Feitosa, R. A. S. *Apontamentos para Uma Aproximação Crítica do Universo do Forró Pop*.

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1823-1.pdf>

Consulta em outubro de 2012.

Fontes, C. *Emigração Brasileira*

<http://lusotopia.no.sapo.pt/indexBREmigrantes.html>

Consulta em dezembro de 2012.

Freyre, G. (1947) *Interpretação do Brasil: Aspectos da Formação Social Brasileira como Processo de Amalgamento de Raças e Culturas*, vol. 19, 2001. São Paulo: Companhia das Letras.

Freyre, G. *Manifesto Regionalista*.

<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/index.htm>

Consulta em janeiro de 2013.

Gonzaga, L. Entrevista concedida ao Jornal O Pasquim em 1971.

<http://falasmusicais.blogspot.pt/2007/12/luiz-gonzaga-entrevista.html>

Consulta em dezembro de 2012.

Hall, S. (2011). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, 11ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A..

Jeudy, H-P. (2002). *O Como Objeto de Arte*, 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade.

Lopes, I. G. C. *Forró e Ai: História e Memória nas Ondas do Rádio*.

<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Forro%20e%20Ai.pdf>

Consulta em outubro de 2012.

Machado, I. J. R. *Reflexões sobre a Imigração Brasileira em Portugal*.

<http://nuevomundo.revues.org/5889>

Consulta em dezembro de 2012.

Morin, E. (2000). *Saberes Globais e Saberes Locais – o Olhar Transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Garamond.

Muniz, D. (1999). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.

Oliven, Ruben George. *O nacional e o regional na construção da identidade brasileira*.

http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm

Consulta em Setembro de 2012.

Pinto, T. O. (1996). *As Bandas-de-Pifanos no Brasil – Aspectos de Organologia, Repertório e Função*. In Castelo-Branco, S. (1996) coord. *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Quadros Júnior, A. C. & Volp, C. M. *Forró Universitário: A Tradução do Forró Nordestino no Sudeste Brasileiro*.

<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/12JAC.pdf>

Consulta em Julho de 2011.

Salles, M. (2010). Feira Nordestina, Sotaque *Carioca*. In Revista Caros Amigos, ano XIV, nº 161, ago 2010, pp.26-28. São Paulo: Casa Amarela.

Seeger, A. (1996) *Cantando as Canções dos Estrangeiros: Índios Brasileiros e a Música de Derivação Portuguesa*. In Castelo-Branco, S. (1996) coord. *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Silva, E. L. (2003). *Forró no Asfalto – Mercado e Identidade Sociocultural*. São Paulo: Annablume.

Travassos, E. (1996). *Notas sobre a cantoria (Brasil)*. In Castelo-Branco, S. (1996) coord. *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Webgrafia

Associação Portuguesa de Forró

<http://apforro.blogspot.pt/>

Consulta em Julho de 2011.

As 100 Maiores Músicas Brasileiras

<http://vidaordinaria.com/2009/10/as-100-maiores-musicas-brasileiras-pela-rolling-stone/> 30/10 2009

Consulta em janeiro de 2013.

Capitais do Brasil.

<http://clikeaprenda.uol.com.br/portal/mostrarConteudo.php?idPagina=27366>

Consulta em dezembro de 2013.

Dicionário informal

www.dicionarioinformal.com.br

Consulta em Dezembro de 2012.

Estudo da emigração brasileira - Perfil do emigrante.

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1461819>

Consulta em dezembro de 2012

Forró.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3>

Consulta em agosto de 2013.

Jackson do Pandeiro.

http://wikipedia.org/wik/Jackson_do_Pandeiro

Consulta em dezembro de 2012.

Maxixe.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Maxixe>

Consulta em dezembro de 2013.

Quatro, F. Z. *Manifesto Carangueijo com Cérebro*.

http://memorialchicoscience.com/?page_id=16

Consulta em dezembro de 2013.

Tupiniquins.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tupiniquins>

Consulta em dezembro de 2013.

100 Canções Essenciais da MPB.

<http://screamyell.com.br/blog/2008/06/17/100-cancoes-essenciais-da-mpb/>

Consulta em janeiro de 2013.

Webvídeografia

Entrevista Durval Muniz

<http://www.youtube.com/watch?v=TaKHfX4YNfU&feature=related>

Consulta em agosto de 2012.

Durval Muniz

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=r3Ox-Rdsc5g>

Consulta em agosto de 2012.

Dominguinhos no Jô

<https://www.youtube.com/watch?v=Nk9US9CmT88>

Consulta em agosto de 2012.

Projecto Forró de Lampião.

<https://www.youtube.com/watch?v=AQSzHF9RAyA>

Consulta em agosto de 2012.

Forró no Belim.

<https://www.youtube.com/watch?v=AQSzHF9RAyA>

Consulta em agosto de 2012.

Forró das Arábias em Lisboa.

<https://www.youtube.com/watch?v=D-Xi0Q4pmlI>

Consulta em agosto de 2012.

Coreanos cantando Asa Branca do Rei do Baião Luiz Gonzaga.

<https://www.youtube.com/watch?v=5pnStf2iojY>

Consulta em agosto de 2012.

Outras fontes:

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (CD-ROOM)

Festival Andanças 2011. (Participação em evento)

Revista Caros Amigos. *Nascido para o Cinema*, ano VIII, n° 9, out 200, pp. 32-39. São Paulo: Casa Amarela.

Revista Caros Amigos. *Batuta Giratória*, ano VI, n° 67, out 2002, pp. 32-39. São Paulo: Casa Amarela.

Revista Caros Amigos. *O Gênio de Ipiranga*, ano III, n° 31, out 1999, pp. 28-39. São Paulo: Casa Amarela. Festival Andanças 2011. (Participação em evento)

G. ANEXOS

Anexo 1 – Mapas do Brasil



Anexo 2 - O Figurino de Luiz Gonzaga



Capa do álbum *Danado de Bom* de Luiz Gonzaga e o artista usando um figurino inspirado em Lampião.

Fonte: <http://programacartaopostal.blogspot.pt/2012/01/mis-de-araraquara-faz-homenagem-luiz.html>



Lampião, junto com a sua esposa Maria Bonita e um Polícia. Atrás o cenário da seca do sertão, característica ambiental que os obrigavam a usar o corpo todo coberto.

Fonte: <http://singularevista.blogspot.pt/2009/11/o-comando-vermelho-e-lampiao-li-hoje-na.html>

Anexo 3 – Músicas citadas no trabalho

Esperando Na Janela (Targino Godim)

Ainda me lembro do seu caminhar
Seu jeito de olhar eu me lembro bem
Fico querendo sentir o seu cheiro
É da daquele jeito que ela tem
O tempo todo eu fico feito tonto
Sempre procurando mais ela não vem
E esse aperto no fundo do peito
Desses que o sujeito não pode aguentar
E esse aperto aumenta o meu desejo
E eu nao vejo a hora de poder lhe falar

Por isso eu vou na casa dela
Falar do meu amor pra ela vai
Tá me esperando na janela
Não sei se vou me segurar

Por isso eu vou na casa dela
Falar do meu amor pra ela vai
Tá me esperando na janela
Não sei se vou me segurar

For All Para Todos (Geraldo Azevedo)

Para todos os fandangos
Para todos os ferreiros
Para todos os candangos
Para todos os brasileiros
Eu vou mostrar pra vocês
Como nasceu o forró
Foi antes de padim Ciço
Foi antes de lampião
Antes de nascer o Cristo
Do batismo de João
Antes de morrer por todos
Antes de repartir o pão
For All For All For All For All

Para todos da cidade
Para todos do sertão
Para os que preferem xote
Samba rock ou baião
O inglês ali andava
Sei se anda sei se não
Botando trilhos no mundo
Bem no fundo do sertão
Ferrovia para todos
Leva uns e outros não
Só a morte com certeza
Dá para todos condução
For All For All For All For All

Para todos de São Paulo
E do Rio de Janeiro
Pernambuco Paraíba
Petrolina Juazeiro
Alegria para todo
A tristeza sei se não
O inglês da ferrovia
Escreveu no barracão
For all...

Foi então que o pau comeu
Nunca mais sentou o pó
Eu só sei que o povo leu
Forró Forró Forró Forró

E veio o Jackson veio o Lua
Veio Januário e Azulão
Severino não faltou
Democratas do baião
Foi o chêro na Carolina

Foi subindo a gasolina
Foi o trem e veio a Ford
Mas só sei que o povo leu
Forró Forró Forró Forró
O forró de ferrovia

Vira e mexe o mundo inteiro
For all for all for all
Foi aí que o pau comeu
Nunca mais sentou o pó
Mas foi assim que o povo leu
Forró Forró Forró Forró

Foi assim que o pau comeu
Foi assim que o povo leu
O for all dos estrangeiros
Para todos brasileiros
Forró Forró Forró Forró

Ferrovia do forró
Nunca mais sentou o pó
Forró Forró Forró Forró

Forró de Mané Vito (Luiz Gonzaga)

Seu delegado, digo a vossa senhoria
Eu sou fio de uma fãmia
Que não gosta de fuá
Mas tresantontem
No forró de Mané Vito
Tive que fazer bonito
A razão vou lhe explicar
Bitola no Ganzá
Preá no reco-rec
Na sanfona de Zé Marreco
Se danaram pra tocar
Praqui, prali, pra lá
Dançava com Rosinha
Quando o Zeca de Sianinha
Me proibiu de dançar
Seu delegado,
sem encrenca eu não brigo
Se ninguém bulir comigo
Num sou homem pra brigar
Mas nessa festa
Seu dotô, perdi a carma
Tive que pegá nas arma
Pois num gosto de apanhar
Pra Zeca se assombrar
Mandei parar o fole
Mas o cabra num é mole
Quis partir pra me pegar
Puxei do meu punhá
Soprei o candieiro
Botei tudo pro terreiro
Fiz o samba se acabar.

Chiclete Com Banana (Jackson do Pandeiro)

Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba.
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba.
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana.
Chiclete eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim:

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Eu quero ver a confusão

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Olha aí,o samba-rock,meu irmão

É,mas em compensação,
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão.
Eu quero ver o Tio Sam
De frigideira
Numa batucada brasileira.

Cintura Fina (Luiz Gonzaga)

Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote,
se deita em meu cangote
E pode cochilar
Tu sois muié pra homem nenhum
Botar defeito, por isso satisfeito
Com você vou dançar

Vem cá, cintura fina, cintura de pilão
Cintura de menina, vem cá meu coração
Quando eu abraco essa cintura de pilão

Fico frio, arrepiado,
quase morro de paixão
E fecho os olhos
quando sinto o teu calor
Pois teu corpo
só foi feito pros cochichos do amor

Baião (Luiz Gonzaga)

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção
Morena chega pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei balancê
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que as outras dancas não têm
Oi quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém
Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião

Pau de Arara (Luiz Gonzaga)

Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)
Trouxe um triângulo, no matolão
Trouxe um gonguê, no matolão
Trouxe um zabumba dentro do matolão
Xóte, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matolão

Asa Branca (Luiz Gonzaga)

Quando olhei a terra ardendo
Com a fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração

ABC do Sertão (Luiz Gonzaga)

Lá no meu sertão pros caboclo lê
Têm que aprender um outro ABC
O jota é ji, o éle é lê
O ésse é si, mas o érre
Tem nome de rê
O jota é ji, o éle é lê
O ésse é si, mas o érre
Tem nome de rê

Até o ypsilon lá é pissilone
O eme é mê, O ene é nê
O efe é fê, o gê chama-se guê
Na escola é engraçado ouvir-se tanto "ê"

A, bê, cê, dê,
Fê, guê, lê, mê,
Nê, pê, quê, rê,
Tê, vê e zê

Atenção que eu vou ensinar o ABC
A, bê, cê, dê, e
Fê, guê, agâ, i, ji,
ka, lê, mê, nê, o,
pê, quê, rê, ci
Tê, u, vê, xis, pissilone e zê

Vira e Mexe (Luiz Gonzaga)

→ Este foi a primeira canção que Luiz Gonzaga tocou na Rádio. Não tem letra, pois é um solo de sanfona. É possível ouvir no CD gravado para este anexo.

Respeita Januário (Luiz Gonzaga)

Quando eu voltei lá no sertão
Eu quis mangar de Januário
Com meu fole prateado
Só de baixo, cento e vinte,
botão preto bem juntinho
Como nêgo empareado
Mas antes de fazer bonito
de passagem por Granito
Foram logo me dizendo:
"De Itaboca à Rancharia,
de Salgueiro à Bodocó,
Januário é o maior!"
E foi aí que me falou
meio zangado o véi Jacó:
Luíz respeita Januário
Luíz respeita Januário
Luíz, tu pode ser famoso,
mas teu pai é mais tinhoso
E com ele ninguém vai, Luíz
Respeita os oito baixo do teu pai
Respeita os oito baixo do teu pai!

Eita com seiscentos milhões,
mas já se viu!
Dispois que esse fi de Januário
vortô do sul tem sido
um arvorosso da peste
lá pra banda do Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do nego
Eu também fui, mas não gostei
O nego tá muito mudificado
Nem parece aquele mulequim
que saiu daqui em 1930
Era malero, bochudo,
cabeça-de-papagaio, zambeta,
fееei pa peste!
Qual o quê!
O nêgo agora tá gordo
que parece um major!
Uma casemiralascada!
Um dinheiro danado!
Enricou! Tá rico!
Pelos cálculos que eu fiz,
ele deve possuir
pra mais de 10 ontos de réis!
Safonona grande danada 120 baixos!
É muito baixo!

Eu nem sei pra que tanto baixo!
Porque arreparando bem
ele só toca em 2.
Januário não!
O fole de Januário tem 8 baixos,
mas ele toca em todos 8
Sabe de uma coisa?
Luiz tá com muito cartaz!
É um cartaz da peste!
Mas ele precisa respeitar
os 8 baixos do pai dele

E é por isso que eu canto assim!

"Luí" respeita Januário
"Luí" respeita Januário
"Luí", tu pode ser famoso,
mas teu pai é mais tinhoso
Nem com ele ninguém vai, "Luí"
Respeita os oito baixo do teu pai!
Respeita os oito baixo do teu pai!
Respeita os oito baixo do teu pai!

Não há nada Igual ao Forró (Miltinho Edilberto)

Não há nada igual ao forró
Bom de ver
Bom de ouvir e dançar
Pouco antes do dia raiar
Eu não vejo quase ninguém só
Não há nada igual ao forró

O forró é o cenário,
De muitas histórias de amor
De intriga, de flor e ciúmes
Onde "dança" quem nunca dançou
Tem amor que passa raspando
Só se insinuando e não vem
Tem amor que quando chega tarde
Faz alarde como chega um trem
Mas quando arde o amor de verdade
É quando o coração desata o nó
Hoje tenho o amor que mereço
E por isso ergo as mãos e agradeço:
Não há nada igual ao forró!

Não há nada igual ao forró...

O forró é centenário
Mas tem alma de adolescente
Que coroa nossa mocidade
Da cidade ao sertão, certamente
E a dança que nos reanima
Na batida que bate o tambor
E a dança que nos aproxima
Vem pra cima de mim, meu amor
Rodopia que o mundo gira
Quando você não me deixa só
Eu não quero que você se fira
Não machuco porque sinto dó
Mas de pisar na fulô, não esqueço
Está bom e é só o começo
Não há nada igual ao forró
Não há nada igual ao forró...

No Balanço do Busão (Miltinho Edilberto) Será?

No balanço do busão no fungado da Sanfona

O que atrapalha é o braço da poltrona

No fundo do busão eu queria ela queria
Mas tinha um braço dizendo que não podia

Esse braço não tem dedo, esse braço não tem mão

Não é braço de viola nem braço de violão

Não é braço de rio nem braço de assombração

Não era o braço meu nem o braço da dona

O que atrapalha eu abraçar a minha dona

O que que há? É o braço da poltrona

No balanço do busão no fungado da Sanfona

O que atrapalha é o braço da poltrona

Ê, mas brasileiro, sempre dá um jeito

Sei como é que é

Eu sou um mesmo

E o casalsinho lá no fundo do busão

Se virando na maior paixão

Então segue essa viagem

A gente se virava mudava de posição

E ainda controlava quem ficava de bicão

Associados no xamego na paixão

E a janela a nossa televisão

Quase namoro em terceira dimensão

Só eu e minha Madonna

O que atrapalha eu abraçar a minha dona

É o braço da poltrona

No balanço do busão no fungado da Sanfona

O que atrapalha é o braço da poltrona

Mas aí o busão foi pra rodoviária

O casalsinho foi direto pra casa

E aí foi aquela alegria

Chegando em casa só eu e minha Madonna

Fomos pro quarto mas estava uma zona

Chegando em casa só eu e minha Madonna

Fomos direto pro quarto mas estava uma zona

Ela quis ir embora eu disse não me abandona

Pois quando a gente ama não precisa ser na cama

Ela chorou mas já partiu para o abraço

Não dei um passo e o mormaço veio a tona

E já que não muda a pisada da sanfona

Nós acabamos ficando...Aonde?

No braço de outra poltrona

No balanço do busão no fungado da Sanfona

O que atrapalha é o braço da poltrona

Sapatilha 37 (Guentaê)

Olha o passo da menina, que leve

Logo se percebe no seu caminhar

O que ela quer é dançar

No meio do salão a confusão e lalaia

Pra disfarçar esqueci o nome dela

Não sei se é Beatriz,

Não sei se é Gabriela

Só lembro o número da sapatilha dela

Que de dançar ficou tão velha...

Pode o ano passar e até nevar

Pode chover, relampejar

Da sapatilha 37 eu vou lembrar

Assum Preto (Luiz Gonzaga)

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus (bis)

Luar do Sertão (João Pernambuco)

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Oh! que saudade do luar da minha terra
Lá na terra branquejando folhas secas
pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do
sertão

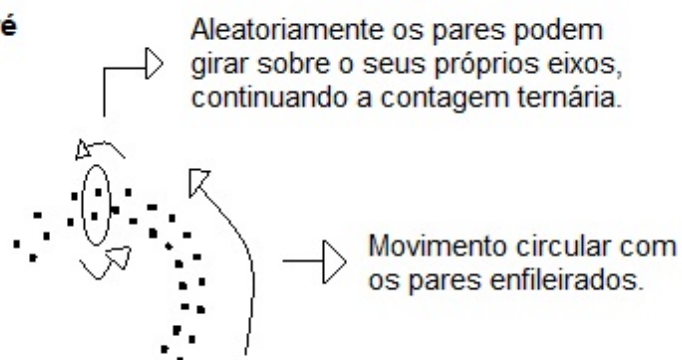
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a
solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção e a lua cheia a nos nascer
do coração

Mas como é lindo ver depois por entre o
mato
Deslizar calmo regato, transparente
como um véu
No leito azul das suas águas
murmurando
E por sua vez, roubando as estrelas lá
do céu

CD com as músicas citadas no trabalho

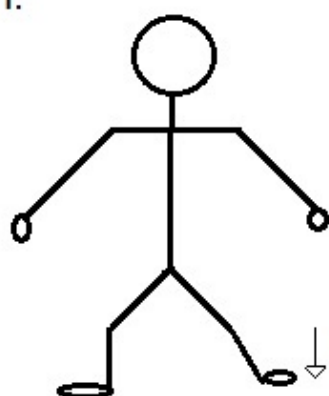
Anexo 4 – Diagramas de Danças

Toré



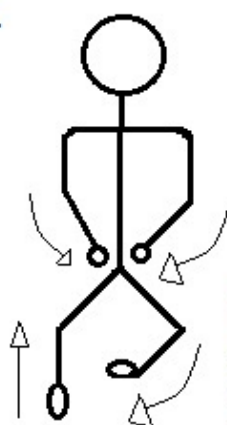
Xaxado

1.



Duas batidas com pé.

2.



O pé que bateu ao chão arrasta para o lado de dentro, os braços acompanham o movimento ao mesmo tempo que acontece um salto.

Anexo 5 - Perfil do emigrante.

FONTE: IBGE - Censo Demográfico 2010

Neste Censo 2010, o IBGE pela primeira vez perguntou aos recenseados se havia alguém na família residindo fora do país, o que permitiu estabelecer um perfil da emigração brasileira. Os resultados estão na tabela 3173 do Sidra/IBGE, e há algumas observações interessantes.

- Metade dos emigrantes brasileiros estão concentrados em apenas duas regiões do mundo: EUA e Península Ibérica.
- Os estados que mais "mandam" população pra fora do país são SP e MG em termos absolutos e GO em termos proporcionais.
- Paradoxalmente, Rondônia, zona de atração de migração interna no Brasil, foi a segunda UF (unidade da Federação) de onde proporcionalmente mais saiu população em direção ao exterior.

Continente de destino

Continente de destino dos emigrantes brasileiros	Emigrantes	%
Europa	252.892	51,44
América do Norte	129.940	26,46
Ásia	43.912	8,93
América do Sul	38.890	7,91
Oceania	13.880	2,82
África	8.286	1,69
América Central	3.199	0,65
Sem declaração	646	0,13
Total	491.645	100

País de destino

País de destino dos emigrantes brasileiros	Emigrantes	%
Estados Unidos	117.104	23,82
Portugal	65.969	13,42
Espanha	46.330	9,42
Japão	36.202	7,36
Itália	34.652	7,05
Reino Unido	32.270	6,56
França	17.743	3,61
Alemanha	16.637	3,38
Suíça	12.120	2,47
Austrália	10.836	2,20
Canadá	10.450	2,13
Argentina	8.631	1,76
Bolívia	7.919	1,61
Irlanda	6.202	1,26
Bélgica	5.563	1,13
Outros países da Europa	5.550	1,13
Outros países da Ásia	5.501	1,12
Holanda	5.250	1,07
Paraguai	4.926	1,00
Guiana Francesa	3.822	0,78
Angola	3.696	0,75
Outros países da América do Sul	3.643	0,74
Suriname	3.416	0,69
Países da América Central	3.199	0,65
Nova Zelândia	2.980	0,61
Chile	2.533	0,52
África do Sul	2.479	0,50
México	2.386	0,49
Venezuela	2.297	0,47
China	2.209	0,45
Outros países da África	2.111	0,43
Suécia	1.723	0,35

Uruguai	1.703	0,35
Austria	1.485	0,30
Noruega	1.398	0,28
Sem declaração	648	0,13
Outros países da Oceania	64	0,01
Total	491.645	100

Estado de origem

Estado de origem do emigrante	Emigrantes	%
São Paulo	106.099	21,58
Minas Gerias	82.749	16,83
Paraná	45.863	9,33
Goiás	35.572	7,24
Rio de Janeiro	34.902	7,10
Bahia	26.047	5,30
Rio Grande do Sul	20.983	4,27
Santa Catarina	17.502	3,56
Espírito Santo	16.548	3,37
Pernambuco	13.898	2,83
Pará	13.649	2,78
Ceará	10.290	2,09
Maranhão	8.713	1,77
Mato Grosso	8.221	1,67
Mato Grosso do Sul	7.977	1,62
Rondônia	7.785	1,58
Distrito Federal	7.433	1,51
Rio Grande do Norte	4.549	0,93
Tocantins	4.183	0,85
Paraíba	4.062	0,83
Amazonas	3.582	0,73
Alagoas	2.518	0,51
Amapá	2.310	0,47
Piauí	2.060	0,42
Sergipe	1.693	0,34
Acre	1.276	0,26

Roraima	1.181	0,24
Total	491.645	100

Com base nos resultados da população estadual no Censo 2010, podemos estabelecer os estados em que houve maior êxodo para o exterior na proporção de suas populações.

Estado do origem do Emigrante	% da população estadual que emigrou
Goiás	0,59
Rondônia	0,50
Espírito Santo	0,47
Paraná	0,44
Minas Gerais	0,42
Amapá	0,35
Mato Grosso do Sul	0,33
Tocantins	0,30
Distrito Federal	0,29
Santa Catarina	0,28
Mato Grosso	0,27
Roraima	0,26
São Paulo	0,26
Rio de Janeiro	0,22
Rio Grande do Sul	0,20
Bahia	0,19
Pará	0,18
Acre	0,17
Pernambuco	0,16
Rio Grande do Norte	0,14
Maranhão	0,13
Ceará	0,12
Paraíba	0,11
Amazonas	0,10
Sergipe	0,08
Alagoas	0,08
Piauí	0,07

Anexo 6 - Projetos de forró em Portugal

Aulas Forró Universitário

Iniciados: Ter 20h30 – 22h30
Intermédios: Seg e Qua 20h30 – 22h30

Prof. Pablo Dias

forrodopablito.org
forrodopablito@gmail.com
Tel.: 926614090 / 912610508
Casa de Lafões, Rua da Madalena,
199 1ª esq - Lisboa
Metro Rossio | Elétrico 28 | Bus 760



Fonte: https://sphotos-b-ord.xx.fbcdn.net/hphotos-ash3/p480x480/531891_10200379335986205_1349160976_n.jpg



Fonte: <http://ruiapolinario.wordpress.com/category/ilustracao/page/2/>



Fonte: https://fbcdn-profile-a.akamaihd.net/hprofile-ak-ash3/c0.36.180.180/s160x160/558377_348561835219681_2044288621_a.jpg



Fonte: <http://www.projectoforrodelpiao.org/2011/11/18/forr%C3%B3-de-lampi%C3%A3o-festival-8-12-11/>



O Baião vai... e tu?

Homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga

Fonte: <http://www.projectoforrodelpiao.org/about-1/event-blog/>



Fonte: https://www.google.pt/search?q=Trio+Zarabatana&client=firefox-a&hs=Arb&rls=org.mozilla:pt-PT:official&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=FMASUpSJN6yt7QaGtYC4DQ&ved=0CAkQ_AUoAQ&biw=1024&bih=497&sei=GMASUtO3GsmK7AaB1ICYBw#bav=on.2,or.r_qf.&fp=88f4bbd19b79b968&q=quinteto+luso-bai%C3%A3o&rls=org.mozilla:pt-PT%3Aofficial&sa=1&tbn=isch&facrc=_&imgdii=_&imgsrc=XHCTMsUg8KL7wM%3A%3BzHxLPaW9vaqeVM%3Bhttp%253A%252F%252Fu.jimdo.com%252Fwww62%252Fo%252Fsa07683d8d74445f8%252Fimg%252Fi0a216eb03fbc7751%252F1370294431%252Fstd%252Fimage.png%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.projectoforrodelpiao.org%252F2013%252F06%252F03%252Fforr%2525C3%2525B3-na-sagrada-every-wednesday%252F%3B688%3B255

FESTA INTER CULTURAL BRASIL · PORTUGAL

FORRÓ DO MUNDO



Atrações:

Workshop de Dança : Samba, Forró e Quadrilha
 Apresentação de Dança com professores
 DJ
 Música ao vivo: Miltinho Edilberto
 Trio Ujuara com Marcos Bifão, Enrique Matos e Pablo Dias

ESTACIONAMENTO GRATUITO

Data
30
4
 das 21hs às 2:30hs

Contacto: 962 069 922 e 917 757 185
www.dancabahia.com

Local: Academia Artist - Rua da Manutenção n 45 Lisboa - Xabregas

AP000: 

Fonte: https://www.google.pt/search?q=forr%C3%B3+do+mundo&oe=utf-8&rls=org.mozilla:pt-PT:official&client=firefox-a&gws_rd=cr&um=1&ie=UTF-8&hl=pt-PT&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=xhQQUrLIA8au7Abd7ICoDA&biw=1024&bih=497&sei=yxQQUu-cB-f07Aa7moGgBQ#bav=on.2,or.r_qf.&fp=20975612ac481cd2&hl=pt-PT&q=forr%C3%B3+do+mundo+Miltinho+Edilberto&rls=org.mozilla:pt-PT%3Aofficial&sa=1&tbm=isch&um=1&facrc=_&imgdii=_&imgrc=SOUS4B527BmpaM%3A%3B3W_2PEmptjvVwM%3Bhttp%253A%252F%252F2.bp.blogspot.com%252F-5nWafDI956Y%252FTbGjplqUHjI%252FAAAAAAABb0%252Fd_4P4_gTgY0%252Fs400%252Ffesta%25252Bintercultural.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fforrosempreconceito.blogspot.com%252F%3B611%3B846



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/casado brasil/6308714350/>



Fonte: <http://forrosempreconceito.blogspot.pt/>



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=175868239192105&set=t.100003098140606&type=3&theater>



Vem conhecer o "Forró Universitário" e aprende a dançar com o grupo "Forró Danado"
 Rua Duque de Saldanha nº301 / Sábados 18h00-19h30, 1ª aula - aberta
 portodanado@gmail.com / 917964322 - Professor Joel Silva

Fonte: http://niceveloso.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html



Fonte: <https://www.facebook.com/leumauricio?fref=ts>

Anexo 7 (Listas das 100 músicas da MPB)

As 100 melhores Músicas Brasileiras – Segundo a *Revista Rolling Stone Brasil*, edição de aniversário de outubro de 2007.

- Nº 1 - "Construção" - Chico Buarque
- Nº 2 - "Águas de Março" - Elis Regina & Tom Jobim
- Nº 3 - "Carinhoso" – Pixinguinha
- Nº 4 - "Asa Branca" - Luiz Gonzaga
- Nº 5 - "Mas Que Nada" - Jorge bem
- Nº 6 - "Chega de Saudade" - João Gilberto
- Nº 7 - "Panis et Circencis" - Os Mutantes
- Nº 8 - "Detalhes" - Roberto Carlos
- Nº 9 - "Canto de Ossanha" - Baden Powell/ Vinicius de Moraes
- Nº 10 - "Alegria, Alegria" - Caetano Veloso
- Nº 11 - "Domingo no Parque" - Gilberto Gil & Os Mutantes
- Nº 12 - "Aquarela do Brasil" - Francisco Alves
- Nº 13 - "As Rosas Não Falam" – Cartola
- Nº 14- "Desafinado" - João Gilberto
- Nº 15- "Trem das Onze" - Demônios da Garoa
- Nº 16- "Ouro de Tolo" - Raul Seixas
- Nº 17- "O Mundo é um Moinho" – Cartola
- Nº 18- "Sinal Fechado" - Chico Buarque
- Nº 19- "Quero Que Vá Tudo pro Inferno" - Roberto Carlos
- Nº 20- "Preta Pretinha" - Novos Baianos
- Nº 21- "Tropicália" - Caetano Veloso
- Nº 22- "Da Lama ao Caos" - Chico Science & Nação Zumbi
- Nº 23- "Inútil" - Ultraje a Rigor
- Nº 24- "Eu Sei Que Vou Te Amar" - Vinicius de Moraes
- Nº 25- "País Tropical" - Wilson Simonal
- Nº 26- "Roda Viva" - Chico Buarque & MPB 4
- Nº 27- "Garota de Ipanema" - Pery Ribeiro
- Nº 28- "Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores" - Geraldo Vandré
- Nº 29- "Nanã -Coisa Número 5" - Moacir Santos
- Nº 30- "Baby" - Gal Costa
- Nº 31- "Travessia" - Milton Nascimento
- Nº 32- "Ovelha Negra" - Rita Lee
- Nº 33- "Pérola Negra " - Luiz Melodia
- Nº 34- "Brasil Pandeiro" - Brasil Pandeiro
- Nº 35- "Trem Azul" - Lô Borges
- Nº 36- "O Bêbado e a Equilibrista" - Elis Regina
- Nº 37- "Primavera" - Tim Maia
- Nº 38- "Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua" - Sérgio Sampaio
- Nº 39- "Metamorfose Ambulante" - Raul Seixas
- Nº 40- "Sangue Latino" - Secos & Molhados
- Nº 41- "Manhã de Carnaval" - Luis Bonfá
- Nº 42- "Sampa" - Caetano Veloso
- Nº 43- "Como Nossos Pais" - Elis Regina
- Nº 44- "Azul da Cor do Mar" - Tim Maia

- Nº 45- "Carcará" - Maria Bethânia
Nº 46- "Ponteio" - Edu Lobo e Marília Medalha
Nº 47- "Me Chama" - Lobão e os Ronaldos
Nº 48- "Maracatu Atômico" - Chico Science & Nação Zumbi
Nº 49- "Os Alquimistas Estão Chegando" - Jorge bem
Nº 50- "Ando Meio Desligado" - Os Mutantes
Nº 51- "Disparada" - Jair Rodrigues
Nº 52- "Diário de um Detento" - Racionais MC's
Nº 53- "Brasileirinho" - Waldir Azevedo
Nº 54- "Sabiá" - Cynara e Cybele
Nº 55- "Balada do Louco" - Os Mutantes
Nº 56- "A Lua e Eu" – Cassiano
Nº 57- "Conversa de Botequim" - Noel Rosa
Nº 58- "Apesar de Você" - Chico Buarque
Nº 59- "Minha Namorada" - Carlos Lyra
Nº 60- "Na Rua, na Chuva, na Fazenda" – Hyldon
Nº 61- "Chão de Estrelas" - Silvio Caldas
Nº 62- "Luar do Sertão" - Luiz Gonzaga
Nº 63- "Alagados" - Paralamas do Sucesso
Nº 64- "As Curvas da Estrada de Santos" - Roberto Carlos
Nº 65- "BR-3" - Toni Tornado
Nº 66- "Clube da Esquina nº 2" - Milton Nascimento
Nº 67- "A Banda" - Nara Leão
Nº 68- "Comida" – Titãs
Nº 69- "Rosa de Hiroshima" - Secos & Molhados
Nº 70- "Ronda" - Inezita Barroso
Nº 71- "Como Uma Onda" - Lulu Santos
Nº 72- "Gita" - Raul Seixas
Nº 73- "Wave" - Tom Jobim
Nº 74- "Sentado à Beira do Caminho" - Erasmo Carlos
Nº 75- "Foi um Rio Que Passou em Minha Vida" - Paulinho da Viola
Nº 76- "Samba de Verão" - Marcos Valle
Nº 77- "Insensatez" - Tom Jobim
Nº 78- "Cálice" - Chico Buarque e Milton Nascimento
Nº 79- "Maria Fumaça" - Banda Black Rio
Nº 80- "Vapor Barato" - Gal Costa
Nº 81- "Que País É Este?" - Legião Urbana
Nº 82- "Sossego" - Tim Maia
Nº 83- "Ideologia" – Cazuza
Nº 84- "Rosa" - Orlando Silva
Nº 85- "O Barquinho" – Maysa
Nº 86- "Nervos de Aço" - Paulinho da Viola
Nº 87- "Meu Mundo e Nada Mais" - Guilherme Arantes
Nº 88- "Sá Marina" - Wilson Simonal
Nº 89- "A Flor e o Espinho" - Nelson Cavaquinho
Nº 90- "2001" - Os Mutantes
Nº 91- "Felicidade" - Caetano Veloso
Nº 92- "Tico Tico no Fubá" - Ademilde Fonseca
Nº 93- "Casa no Campo" - Elis Regina

- Nº 94- "O Mar" - Dorival Caymmi
- Nº 95- "Último Desejo" - Aracy de Almeida
- Nº 96- "Disritmia" - Martinho da Vila
- Nº 97- "Você não Soube Me Amar" – Blitz
- Nº 98- "A Noite de Meu Bem" - Dolores Duran
- Nº 99- "Rua Augusta" - Ronnie Cord
- Nº 100- "Anna Júlia" - Los Hermanos

**100 canções essenciais da música popular brasileira - Revista Bravo –
Edição especial de Maio 2008**

- 1- Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro)
- 2- Águas de Março (Tom Jobim)
- 3- João Valentão (Dorival Caymmi)
- 4- Chega de Saudade (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 5- Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
- 6- Tropicália (Caetano Veloso)
- 7- Último Desejo (Noel Rosa)
- 8- Asa Branca (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)
- 9- Construção (Chico Buarque)
- 10- Detalhes (Roberto Carlos / Erasmo Carlos)
- 11- As Rosas Não Falam (Cartola)
- 12- Samba do Avião (Tom Jobim)
- 13- Vingança (Lupicínio Rodrigues)
- 14- Garota de Ipanema (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 15- Alegria, Alegria (Caetano Veloso)
- 16- Desafinado (Tom Jobim)
- 17- A Mesma Rosa Amarela (Capiba / Carlos Pena Filho)
- 18- Ai, Que Saudades da Amélia (Ataulfo Alves / Mário Lago)
- 19- A Flor e o Espinho (Nelson Cavaquinho / Guilherme de Brito / Alcides Caminha)
- 20- Domingo no Parque (Gilberto Gil)
- 21- Eu Te amo (Chico Buarque / Tom Jobim)
- 22- Feitio de Oração (Noel Rosa / Vadico)
- 23- Retrato Em Branco e Preto (Tom Jobim / Chico Buarque)
- 24- O Mundo é um Moinho (Cartola)
- 25- E o Mundo Não Se Acabou (Assis Valente)
- 26- A Volta do Boêmio (Adelino Moreira)
- 27- Diz Que Fui Por Aí (Zé Kéti / Hortêncio Rocha)
- 28- Leve (Carlinhos Vergueiro / Chico Buarque)
- 29- Trem das Onze (Adoniran Barbosa)
- 30- Baby (Caetano Veloso)
- 31- Eu Sei Que Vou Te Amar (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 32- Marina (Dorival Caymmi)
- 33- Rosa (Pixinguinha / Otávio Souza)
- 34- A Banda (Chico Buarque)
- 35- Feitiço da Vila (Noel Rosa / Vadico)
- 36- Panis et Circenses (Caetano Veloso / Gilberto Gil)
- 37- O Bêbado e o Equilibrista (João Bosco / Aldir Blanc)
- 38- Exagerado (Cazuza / Ezequiel Neves / Leoni)
- 39- Foi um Rio Que Passou Em Minha Vida (Paulinho da Viola)
- 40- Iracema (Adoniran Barbosa)
- 41- Nervos de Aço (Lupicínio Rodrigues)
- 42- Luiza (Tom Jobim)
- 43- Ronda (Paulo Vanzolini)
- 44- Assum Preto (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)
- 45- Acabou Chorar (Moraes Moreira / Galvão)

- 46- Dois pra Lá, Dois pra Cá (João Bosco / Aldir Blanc)
- 47- Sinal Fechado (Paulinho da Viola)
- 48- Folhetim (Chico Buarque)
- 49- Insensatez (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 50- Ouro de Tolo (Raul Seixas)
- 51- Drama de Angélica (Alvarenga / M.G. Barreto)
- 52- Aquarela Brasileira (Silas de Oliveira)
- 53- Volta por Cima (Paulo Vanzolini)
- 54- O Que é que a Baiana Tem? (Dorival Caymmi)
- 55- Chão de Estrelas (Silvio Caldas / Orestes Barbosa)
- 56- É Hoje (Didi / Maestrinho)
- 57- Descobridor dos Sete Mares (Michel / Gilson Mendonça)
- 58- A Noite do Meu Bem (Dolores Duran)
- 59- Como Nossos Pais (Belchior)
- 60- Folhas Secas (Nelson Cavaquinho / Guilherme de Brito)
- 61- Lábios que Beije (J. Cascata / Leonel Azevedo)
- 62- Valsinha (Vinicius de Moraes / Chico Buarque)
- 63- Eu e a Brisa (Johnny Alf)
- 64- Jura (Sinhô)
- 65- Luar do Sertão (João Pernambuco / Catulo da Paixão Cearense)
- 66- Corta-Jaca (Chiquinha Gonzaga)
- 67- Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá / Antônio Maria)
- 68- Odeon (Ernesto Nazareth / Vinicius de Moraes)
- 69- Minha Namorada (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes)
- 70- No Rancho Fundo (Ary Barroso / Lamartine Babo)
- 71- O Samba da Minha Terra (Dorival Caymmi)
- 72- Ouça (Maysa)
- 73- Se Eu Quiser Falar Com Deus (Gilberto Gil)
- 74- Senhor Cidadão (Tom Zé)
- 75- O Que Será (Chico Buarque / Milton Nascimento)
- 76- Se Você Jurar (Ismael Silva / Newton Bastos / Francisco Alves)
- 77- Todo o Sentimento (Cristóvão Bastos / Chico Buarque)
- 78- Como Uma Onda (Lulu Santos / Nelson Motta)
- 79- Carcará (João do Vale / José Candido)
- 80- Mania de Você (Rita Lee / Roberto de Carvalho)
- 81- Felicidade (Lupicínio Rodrigues)
- 82- As Pastorinhas (João de Barro / Noel Rosa)
- 83- Nego Dito (Itamar Assumpção)
- 84- Rios, Pontes e Overdrives (Chico Science)
- 85- Cidade Maravilhosa (André Filho)
- 86- O Vira (João Ricardo / Luli)
- 87- Olhos nos Olhos (Chico Buarque)
- 88- Balada do Louco (Arnaldo Baptista / Rita Lee)
- 89- O Teu Cabelo Não Nega (Lamartine Babo / Irmãos Valença)
- 90- Com Que Roupas? (Noel Rosa)
- 91- Sampa (Caetano Veloso)
- 92- As Curvas da Estrada de Santos (Roberto Carlos / Erasmo Carlos)
- 93- Brasileirinho (Waldir Azevedo / Pereira da Costa)
- 94- Você Não Soube Me Amar (Evandro Mesquita / Ricardo Barreto / Guto / Zeca)

Mendigo)

95- Disparada (Geraldo Vandré / Theo de Barros)

96- Óculos (Herbert Vianna)

97- Tico-Tico no Fubá (Zequinha de Abreu / Aloysio Oliveira)

98- Clara Crocodilo (Arrigo Barnabé / Mário Lúcio Côrtes)

99- Cruzada (Tavinho Moura / Márcio Borges)

100- Cantiga de Amigo (Elomar)